وزارة التعليـــم العالـــي والبـحث العلمـــي

جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف –

كلية الآداب واللغات

قســـم اللغـــة العربيـــة وآدابهـــا

التجربة الإيقاعية في الشعر الجزائري الحديث

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير

(مشروع الدراسات الإيقاعية والبلاغية)

إعـداد الطالبـــة:
نجـــاة سليماني

إشـــراف
الدكتور: العربي عميش

السنـــة الجامعيـــة: **1429/1428 هـ**

2008/2007 م

إهداء

أهدي هذا العمل العلمي المتواضع إلى أعزّ ما في الكون بعد الله عزّ وجلّ:

- والديّ الكريمين اللذين رافقاني بدعميهما المعنوي والمادي طيلة مراحل حياتي الدراسية.
- أشقّائي وشقيقاتي.
- عائلتي الكبيرة والكلّ باسمه دون أن أنسى ذكر أحد .
- كلّ الأساتذة الذين كان لهم الفضل في تكويني وتعليمي وإرشادي.
- كلّ الزملاء والزميلات الذين تعرّفت عليهم خلال مشواري الدّراسي

منذ المرحلة الابتدائية إلى يومنا هذا .

مـقدمة

إذا استعرضنا بالفكر والتحليل تاريخ الأدب الجزائري الحديث ألفينـاه متـشعبا وثريـا بزخمه الإبداعي، الـذي اكتسبه من خلال مروره بعدة مراحـل حددت وفق فتـرات زمنيـة معينة، فاتخذ أشكالا متباينة، مثل: الشعر العمودي والشعر المرسل والشعر الحر، وهو في ذلك يتمدرس التّمدرس الطبيعي على تاريخ الأدبية العربية في عمومها.

أما اللّون الذي آثرناه للتطبيق في دراستنا فهو شعر التفعيلة أو كما ذاعت تسميته الشعر الحر، لما ينعم به من شعبية في الوسط الأدبي الجزائري، باعتباره يمثّل رافدا من روافد الشعر العربي الحديث، الذي ظهر إلى الوجود بفضل العديد من المحاولات التّجديدية التّغييريـة التـي حمل لواءها طائفة من الشعراء المبدعين، فقد كان همها الوحيد الانفكاك والتحـرر مـن أسـر النظام التقليدي للشعر، وإبداع لون جديد مغاير تماما لما عهدته الفطرة العربية، سيما من الناحية الإيقاعية، لأنّه يتّسم بالخصوبة والثراء الإيقاعي، إذ يتعسر على القارئ العادي غير المرهـف الحس القبض على قيمه الصوتية والكشف عن تجاربه الإيقاعية التي تميزه عن غيره، مع العلم أن هذه الحقول المعرفية الطارئة قد تعززت مكانتها كثيرا في الثقافة العربية الأدبية الجديدة.

بيد أن دراسة التجربة الإيقاعية في الشعر الجزائري الحديث لم تكـن محطّـة اهتمـام الباحثين والنقاد لاستجدادها في واقع الأدب الجزائري الحديث، إذ لم تحظ بالحقّ الـلازم مـن العناية والدراسة، خاصة من الجانب التطبيقي باستثناء بعض الدراسـات التـي تعـد علـى الأصابع، مثل: دراسة "عبد الرحمن تبرماسين" التي تناول فيهـا البنيـة الإيقاعيـة للقـصيدة المعاصرة في الجزائر، ومحاولة "حسين أبو النّجا" التي خصصها لدراسة الإيقاع فـي الـشعر الجزائري، فنظرا لهذا النقص في الدراسات إن لم نقل ندرتها وبحكم واقعنا الثقـافي المتطـور والمتفتح على كلّ ما يدخل الساحة الأدبية من تجارب إبداعية فنّية ومحاولات تجديدية رأينا من الواجب الاهتمام والإقبال على دراسة التجارب الإيقاعية للقصائد الجزائرية الـحديثة (الحرة)، وإن كان الخوض في مثل هذه الدراسات ليس بالأمر الهين، غير أنّه لم يمنعنا من متعة البحث.

وفتحت لنا شهية البحث في هذا الموضوع جملة من الأسباب نذكر منها:

- قراءتنا لبعض الكتب التي تناولت مثل هذه الدراسات، كـ: كتاب البنية الإيقاعية فـي شـعر البحتري "لعمر خليفة بن إدريس"، وكتاب البنيـة الإيقاعية فـي شـعر شـوقي "لـمحمود عسران"، وكتاب في البنية الإيقاعية للشعر العربي "لكمال أبي ديب" وغيرها.

- جدية الموضوع وخصوبته التي لا تزال تفتقر إلى كثير من الدراسة والتّطبيق.

- حداثة الشعر الجزائري الذي لا يزال بكرا وبحاجة إلى رؤية مستفيضة لا لتوجيهه فحسب، بل ليتألق في عالم الشعر العربي الحديث.

- إثراء المكتبة الجزائرية خاصة والعربية عامة، سيما بدراسة تجمع بين التّنظير والتّطبيق لسد ثغرة النقص التي تعاني منها المكتبة والقارئ العربيين.

- الرغبة الملحة في الكشف عن التجارب الإيقاعية التي ينطوي عليها الشعر الجزائري الحديث (الحر).

- قلّة الدراسات المختصة بالشعر الجزائري الحديث، خاصة المتعلقة بمسألة الإيقاع، فهي لا تكاد تتخطّى عتبة البحور الخليلية وإحصائها ووصفها وصفا لا يكشف عن جماليات الخطاب الشعري وقيمه الفنّية.

- التّعويل على الدرس الإيقاعي بديلا للعروض الخليلي في الدرس الجامعي.

أما الإشكالية التي تناقش في موضوع بحثنا فترتكّز على بداية حركة الشعر الحديث (الحر) في الجزائر، والدوافع التي أدت بالشاعر الجزائري إلى الثورة على النظام الكلاسيكي للشعر شكلا ووزنا متجاوزة إياه إلى معمار الشعر الحر، ومن ثم التنويه بالإمكانات الإيقاعية التي توفّرت عليها القصيدة الجزائرية الحديثة وإدراج مستوياتها.

لقد تفرع موضوع دراستنا إلى تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، فاستهللناه بلمحة عامة عن الإرهاصات التجديدية التي مهدت إلى ظهور حركة الشعر الحر في المشرق العربي وانتقالها إلى المغرب العربي وإلى الجزائر بالضبط.

وفي الفصل الأول: تحدثنا عن واقع الشعر الحديث (الحر) في الجزائر، انطلاقا من الدعوات الأولى إلى التجديد والثورة على النظام التقليدي الموروث للشعر الجزائري وصولا إلى كتابة أول قصيدة حرة الوزن، وأشرنا إلى الظروف التي أحاطت به، ثم نوهنا بالموضوعات التي عالجها والتي حصرناها في أربعة موضوعات هي: الثورة والوطن وبعض التجارب العاطفية والاتجاه القومي، ثم ختمنا هذا الفصل بتعداد أهم الخصائص الفنّية التي اتّسم بها، كالتشكيل الموسيقي واللغة والصورة الشعرية والرمز.

وفي الفصل الثاني: تطرقنا إلى الحديث عن مستويات الإيقاع الشعري، فحددنا في البداية ماهية الإيقاع عند العرب القدامى والمحدثين وعند الغربيين، ثم رصدنا مستويات الإيقاع

الشعري التي تمثلت في: مستوى الصوتْ، القافية، التـدوير، التكـرار، التـوازي، التجنـيس، الترصيع، وقد قمنا بدراسة خاصة لكّل مستوى من هذه المستويات من حيث تحديـد مفهومـه وأنواعه وتبيين أثره في بنائية الإيقاع الشعري ودوره في إثرائه وإنمائه، وذلك من خلال تطبيقنا على نماذج شعرية جزائرية حديثة، قاصدين من وراء هذا كلّه التّمييز ما بين الظاهرتين الوزنية والإيقاعية فلسفياً وتطبيقيا.

أما الفصل الثالث: فقد خصصناه لدراسة فنّية إيقاعية لبعض النماذج الشعرية الجزائرية الحديثة (الحرة) للكشف عن التجربة الإيقاعية التي اتّسم بها كلّ أنموذج على حده مقدمين إياهـا إلى القارئ والباحث الجامعيين، فقد كان الأنموذج الأول للشاعر "أبي القاسم سعد الله" المتمثّـل في قصيدة «طريقي»، أما الأنموذج الثاني فقد كان للشاعر "عمر أزراج" المتمثّل فـي قـصيدة «الحلزون».

ثم ختمنا موضوع بحثنا بالنتائج التي انتهينا إليها من خلال دراستنا.

ولقد استدعت دراستنا لهذا الموضوع المقاربة بين المنهجين الوصفي والتاريخي اللـذين أفدنا منهما أثناء ترصدنا لبداية حركة الشعر الحديث (الحر) في الجزائر، وبين المنهجين الفنّـي والإحصائي اللذين كانا أداتنا في عملية تحليل النماذج الشعرية والوقوف على أهم الظواهر الفنّية الجمالية التي ميزت الشعر الجزائري الحديث (الحر).

أما الصعوبات التي واجهتنا في بحثنا، فقد كانت صعوبات مادية، إذ تعذّر علينا الـسفر إلى مكتبات بعض ولايات الوطن لجلب المصادر والمراجع التي احتجناها فـــي موضـوع بحثنا، سيما دواوين الشعراء الجزائريين، لذا اكتفينا ببعض النماذج فقط والتي نرجو أن تكون قد وفيت بالغرض المنشود، أما ما عدا هذا فلا نعتبره من الصعوبات، إنّما هي تندرج ضمن مهمة الباحث.

وفي نهاية هذه المقدمة نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأساتذة والباحثين الذين سـاندونا فـي دراستنا وأرشدونا إلى ما كنّا غافلين عنه من المعلومات والمصادر والمراجع، ونخص بالـذّكر الأستاذ المشرف الدكتور "العربي عميش" الذي كان بمثابة الظلّ الذي رافقنا في بحثنـا، فـنحن ندين له بالمتابعة والتّوجيه المستمر طيلة مدة البحث.

تمهيد:

ينطوي فن الشعر في ذاته على قابلية للتجدد والتنوع ومغايرة النّمطية، وتلك خاصية ثابتة في أصوله لا يمكن تجاوزها، لأن الحياة الجديدة التي يحياها الشاعر العربي ولّدت مشكلات جديدة على الصعيد السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي، ولهذا فإن عليه أن يعي هذه المشكلات ويشتق موضوعاته منها، ويترك من ثم الموضوعات التقليدية الموروثة غير أن التعبير عن هذه الموضوعات يستدعي تغيير الشكل [1] ، لتكون أكثر تعبيراً عن روح العصر.

وترجع إرهاصات التّجديد في الشعر العربي إلى العصر العباسي، إذ شهد الشعر تغيرات وتجديدات متنوعة على مستوى الشكل والمضمون، وكان ذلك على يد مجموعة من الشعراء المبدعين مثل: "بشار بن برد"و "أبي نواس"، "وأبي تمام" وغيرهم، فيعتبر "بشار بن برد" أول المحدثين بالمعنى الإبداعي، ممن خرجوا على ما سمي بعمود الشعر العربي[2]، أما أبو نواس فقد اشتهر بثورته على المقدمة الطللية[3]، غير أن هذه المحاولات وإن كانت قد سجلت مساهمات إلاّ أنها ظلّت توسم بالقصور.

أما التطور الفعلي للقصيدة العربية من حيث الشكل، فقد كان من بلاد الأندلس، إذ شهدت ظهور فن جديد يتلاءم وظروفها البيئية المستحدثة وطبيعتها الخلاّبة، هو فن الموشحات، «وهو فن تطور عن المسمطات بتأثير الغناء نشأ في أواخر القرن الثالث هجري»[4]، ويعد هذا الفن أهم موروث قدمه الأندلسيون للشعر العربي، وكان في مقدور هذا الفن أن يفلح ويستمر في تلوين الموسيقي الشعرية لولا خروجه على أوزان الشعر العربي فيما بعد.

ثم يصادفنا فن البند «وهو فن شعري يلتزم ببحرين متعاقبين هما:الرمل والهزج أو بحرا واحدا منهما»[5]، وقد كان هذا الفن من إبداع شعراء العراق، وهو أقرب الأشكال إلى الشعر الحر من حيث اعتماده على التفعيلة وتكرارها دون الالتزام بعدد معين من التفعيلات كما

---

[1] - ينظر- أدونيس (أحمد علي سعيد)- الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)- د/ط- دار العودة بيروت- دات ص40.

[2] - المرجع نفسه ص16

[3] - ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن) - العمدة في صناعة الشعر ونقده- تحقيق د/ النبوي عبد الواحد شعلان- ط1 مكتبة الخانجي –القاهرة- 2000- ج1 - ص203.

[4] - أحمد فوزي الهيب- إيقاع الشعر العربي من الدائرة إلى الحرف –ط1- دار القلم العربي- دار الرفاعي2004- ص170.

[5] – نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- د ط - منشورات دار الآداب بيروت- 1962- ص 173.

تفترضها البحور الخليلية، بيد أن هذا الفن كغيره من الفنون الـسابقة لـم يكتـب لـه النجـاح والاستمرار، لأن الشعراء لم يلتفتوا إليه، ولم ينسجوا على منواله إلاّ نادراً.

أما العصر الحديث فقد عرف نهضة أدبية نشيطة مثّلها كلّ من "أحمد شـوقي" و"حـافظ إبراهيم" وغيرهما، حيث تمكّن هؤلاء الشعراء من أن يفكّوا قيود الشعر العربي ويخلّصوه مـن أسره الدائم في قوالب جامدة، وإبداع موضوعات جديدة، ومن أبرز الاتجاهات التي ظهرت في هذا العصر، الاتجاه المهجري بريادة " خليل جبران"، «إذ جاء جبران كظاهرة نهضة بـالمعنى الذي يرى في النهضة استعادة الشعب قدرته على التفاعل والإبداع والتجديد»[1]، ثم ظهر اتجـاه جماعة الديوان، وقد جاء هذا الاتجاه خصيصا للثورة على المدرسة التقليدية التي كـان يمثلهـا "أحمد شوقي" وأتباعه، هذا الاتجاه وإن كان قاسياً في أحكامه تجاه المدرسـة الاتباعيـة، فقـد استطاع أن يدخل روحا جديدة على الشعر العربي.

وفي عام 1932 ظهرت جماعة أبولو لتواصل ما قدمه شعراء المهجر وجماعة الديوان من محاولات للتغيير والتجديد في شكل القصيدة العربية ومضمونها، وكان مـن أهـم ممثليهـا "أحمد زكي أبو شادي" و"إبراهيم ناجي"، و قد كان لهذه الاجتهادات التجديدية دوراً كبيراً في فتح باب التجديد في الشعر العربي.

في حين كانت وجهة فريق آخر من الشعراء المجددين إلى الشعر غير المقفّى أو الشعر المرسل، إذ أقبل على كتابته عدد لا يستهان به من الشعراء وتسابق إلى ادعاء الريادة أكثر من شـاعر، كـ ـ "عبـد الـرحمن شـكري" و"محمـد فريـد أبـو حديـد"، وتحمـس له آخرون مثل: "أحمد زكي أبو شادي" «الذي دافع عن هذا اللون دفاعاً حارا، ونظم فيه قصائد كثيرة، لكنه لم ينجح في أن يكتب من الشعر المرسل أعمالا ملحمية أو درامية»[2].

ثم ظهر إلى الوجود بعد هذا اللون لون آخر من الشعر عرف باسم الشعر المنثور تميزا له عن الشعر المرسل وعن الشعر الحر كمحاولة للثورة على الوزن العروضي، فقد لقي هـذا اللون رواجا عند شعراء المهجر وتحمس له" جبران"و"أمين الريحاني" «ولم يجد شعراء المهجر حرجا في أن يضعوا الشعر المنثور مع الشعر الموزون في كفّة واحدة»[3]، غير أن هذين اللونين

---

[1] – د/ خالدة سعيد- حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)- ط1- دار العودة بيروت 1979- ص 36.
[2] – د/ فوزي سعد عيسى- العروض ومحاولات التطور والتجديد فيه- ط2 دار المعرفة الجامعية- الأسـكندرية 1990- ص 237.
[3] – المرجع نفسه - ص238.

من الشعر لم يحققا الرواج والذيوع بسبب مهاجمة كثير من النقاد لهما، للاعتقاد بـأن الـوزن عنصر ضروري في بنائية الشعر ولا يمكن الاستغناء عنه.

ولما اشتغل محلّ البيئة العربية بمخالطة الأفكار القابلة للتّجدد، أخذ الشعراء في البحـث عن أشكال وقوالب موسيقية جديدة تحافظ على إيقاع* الشعر من جهة، وتعطي الشاعر حريـة أكبر في التعبير عن تجاربه وأحاسيسه، فترضي ذوق المتلقي الذي أصبح ينفر ممـا لـم يعـد القصد منه يتطابق مع الحياة المستجدة من جهة أخرى وذلك انطلاقـا مـن تلـك الاجتهـادات التجديدية الآنفة الذّكر، التي كانت بمثابة تمهيدات أو توطئات لظهور حركة شعرية جديدة.

أما القفزة الجذرية في تطور القصيدة العربية، فهي تلك القفزة التي بدأت فـي أواخـر الأربعينيات واستمرت حتى الآن عبر مراحل مختلفة وتجلّيات متفاوتة، ونقـصد بهـا حركـة الشعر الجديد أو الشعر الحر كما ذاعت تسميتة أو شعر التفعيلة وبدأ اعتماد هذا الشكل الشعري الجديد عام 1947 في العراق بريادة "نازك الملائكة" التي بادرت بنشر أول قصيدة حرة الوزن المعنونه بـ "الكوليرا" من وزن المتدارك وفي نفس السنة أصدر الشاعر "بدر شـاكر الـسياب" ديوانه "أزهار ذابلة" وفيه قصيدة حرة الوزن عنوانها "هل كان حبا"[1].

وفي صيف 1949 صدر ديوان "نازك الملائكة" "شظايا ورماد" الذي تضمن مجموعـة من القصائد الحرة، وأشارت فيه إلى التجديد في الشعر العربي، وفي سنة 1950 صدر ديوان "ملائكة وشياطين" للشاعر "عبد الوهاب البياتي"[2]، وفيه قصائد حـرة الـوزن، وهكـذا تتالـت الدواوين وأخذت دعوة الشعر الجديد تتبنى مظهرا أقوى، حتى راح بعض الشعراء يهجر الكتابة على أسلوب الشطرين هجراً قاطعاً، وهذا لا يعني أن القصيدة العمودية لم تعـد تملـك سـمات النضج، وإنّما لأن الـنفس البشرية كثيرة الولـع بكلّ مـا هو حديث وجديد، وقد لامـس هـذا "أبو حيان التوحيدي" (ت400 هـ) حين قال:« والحـس شـديد اللهـج بالحـادث والمحـدث والحديث»[3].

---

* - ينظر الفصل الثاني من هذه الدراسة.

1 – ينظر: نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 21- 22.

2 – المرجع نفسه- ص 23.

3 – أبو حيّان التوحيدي- الإمتاع والمؤانسة- تحقيق- أحمد أمين وأحمد الزين- د ط – منشورات مكتبة الحياة بيروت لبنـان- دت- ج1- ص 23.

إن الشعر الحر في جوهره ثورة على الشكل التقليدي للشعر العربي، الذي ظلّ مسيطراً على الشعر العربي حقبة من الزمن، ومحاولة إبداع شكل جديد أكثر رحابة وأكثر خصوبة وامتلاءاً، يساعد الشاعر على التّعبير عماّ يخالج وجدانه من أحاسيس بحرية ودون الالتزام بنظامي القافية والوزن الرتيبين،«لأن الشعر الحديث ميدان الأحاسيس الوجدانية فردية كانت أم اجتماعية»[1].

وعلى الرغم من الاعتراضات التي واجهت الشعر الحر، إلا أنّه وجد وبقي وسيظل، لأنّه وليد طبيعي للعصر الحديث يلبي وجوده حاجة أساسية في نفس الشاعر المعاصر لا يشبعها الشعر القديم، ولأن القصيدة الحديثة تشبه لعبة النرد فهي تحدد مكانها بالصدفة من خلال الإيقاع والحدس ، أي هي الملذوذات اللسانية والسماعية.

وحركة الشعر الجديد لم تنتشر في المشرق العربي فحسب، بل ذاع صيتها في جميع أنحاء العالم العربي، حيث بدأ تلامس ملامح هذه الحركة في المغرب العربي وفي الجزائر بالضبط في بداية الخمسينيات من القرن العشرين، وإن كانت أصوات بعض الشعراء قد ارتفعت لتبنّي هذا اللون من الشعر قبل هذه الفترة بسنوات.

أما حين نورد مصطلح "الحديث" في عنوان هذا البحث، فإنّه قد يضيق ليشمل ما جاءت به قرائح عصر النهضة من أدب وشعر بصفة خاصة إلى غاية نهاية الحرب العالمية الثانية، وقد يتّسع ليشمل شعر شعراء الحقبة الأخيرة، لأن «الحداثة العربية في الأصل ابتداءاً ينضوي على تحول جذري واع باللحظة الزمنية الآنية، ومدى تغايرها لمناقضة جوامد الماضي والخروج عن المألوف خروجا متعاقبا، يبدأ من فردية الشفرة، وينتهي بجماعية السياق، وهي تشمل بذلك أي تغيرات طرأت وفق هذه التقنية، في أي عصر من العصور وأي زمن من الأزمان»[2]، وبما أنّنا نريد بالقصيدة الحديثة كلّ قصيدة اعتورتها الحداثة والجدة والتّغيير، فإنّه لا ضير أن نتناول القصيدة الحرة ضمن الشعر الحديث.

لقد اقتصر موضوع بحثنا في التطبيق على الفترة ما بين ظهور أول قصيدة حرة الوزن في الشعر الجزائري الحديث عام 1955م ومرحلة الثمانينيات من القرن العشرين.

[1] – د/ محمد غنيمي هلال- النقد الأدبي الحديث- ط1- دار العودة 1982- ص 375.
[2] – د/ عزت محمد جاد- نظرية المصطلح النقدي- دط- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 2002- ص 433.

إن المتمعن في الشعر الجزائري الحديث يدرك مدى تأثّر هذا الشعر وإعجابه برياح التّغيير والتّجديد التي شهدتها القصيدة العربية في المشرق العربي، والتي امتد أثرها الإيجابي المنتج إلى تلقيح الشّعرية الجزائرية التي كانت في بداياتها النّهضوية الجديدة ، فعلى الرغم من تلك المعاناة التي عاشتها الجزائر من ويلات الاستعمار الفرنسي قرابة القرن ونصف القرن وطيلة هذه الحقبة من الزمن عمل المحتل على انتهاك وطمس مقومات الأمة الجزائرية لاسيما الثقافية، إلاّ أن هذا لم يشكل عائقا أمام إرادة الشعراء الجزائريين، إذ استطاعوا أن يتحدوا واقعهم ويقتفوا أثر خطوات نظرائهم المجددين في المشرق العربي، ومجاراتهم في نهضتهم الأدبية.

ولعلّ من أبرز العوامل التي ساعدتهم على تحقيق ذلك، تلك الرحلات التـي قـام بهـا الشعراء نحو المشرق والمغرب العربيين لمزاولة الدراسة والتعلّم، فكانت تـونس تـشكل قنـاة اتصال بين المشرق والجزائر في المجال الأدبي وعبرها مر النص الجديد، « إذ تعـد تـونس بالنسبة إلى الجزائر بمثابة شريان الحياة الأدبية، وهي مصدر إشعاع فكري وروحـي وأدبـي وكان أثر الشابي في نفوس الأدباء والشعراء قويا»[1]، ومن بين الشعراء الـذين تعلّمـوا فـي المشرق العربي "بلقاسم خمار" في سوريا و"صالح خرفي" و"أبو القاسم سعد الله" في مصر.

ولا يجمل بنا أن نغفل دور المجلاّت الأدبية والصحف التي اتّخذوها منبـراً لـدعواتهم التجديدية لأن القارئ الجزائري كان شديد اللهف إلى مطالعة الصحف والمجلاّت والاطّلاع على أخبار إخوانه المشارقة، فقد كانت «الهلال والمقتطف والمنار هذه الثلاث على الخصوص رسل النهضة الأدبية المشرقية إلى الشمال الإفريقي»[2]، وكان أدباء الجزائر قبل الاستقلال يتـصلون بالمشرق «عن طريق الكلمة المكتوبة مع ندرة هذه الكلمة»[3]، لأن الشعراء قلّما كانوا يـذهبون إلى المشرق ، وقلّما كان أهل المشرق يأتون إليهم جراء الظروف الاستعمارية الحالكة.

وإذا أخذنا بالآراء الآنفة الذكر، استوجب علينا الإقرار بأن الشعر الجزائري الحديث كان شديد التأثّر بحركة الشعر الجديد أو(الشعر الحر) التي برزت في المشرق العربي، إذ كان مولده في المشرق ومن ثم احتضنه حضن الجزائر وأخذ في النضج والاكتمال.

---

[1] - د/ عبد الرحمن تبرماسين- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر- ط1 - دار الفجر للنشر والتوزيع القاهرة - 2003- ص 21.

[2] – صالح خرفي- المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث- دط- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- 1983- ص 73.

[3] – د/ أبو القاسم سعد الله- تجارب في الأدب والرحلة - د ط- المؤسسة الوطنية للكتاب- 1983- ص 151.

في حين كانت وجهة بعض الشعراء الجزائريين صوب أوربا، ونحو فرنسا بالضبط لمواصلة الدراسة، خاصة بعد صدور قانون التجنيد الإجباري، وقيام الحرب العالمية الأولى وكان لهذا صداه في نفوس الشعراء المهاجرين، فقد كان بمثابة المنبه الذي أيقظهم من سباتهم العميق، وبعث فيهم روح المقاومة والثورة على كلّ ما هو قديم وجامد، « ولاسيما تلك البعثات المتجهة صوب باريس لاستكمال دراستها الفرنسية، فقليل هم أفرادها ولكن هذه البعثات استطاعت هي الأخرى أن تخلق جوا ثقافياً فكريا له منهجه التقدمي»[1]، يومئ هذا بأن الاحتكاك بالثقافة الفرنسية كان له أثر بالغ في توعية الفكر الجزائري وتنويره وتحريك وجدانه والتصدي للثقافة التقليدية والدعوة إلى الثورة والتمرد على القوالب الفكرية والفنّية المتحجرة والرتيبة سيما الشعرية منها، وإبداع نص شعري جديد أكثر حرية وملاءمة لروح العصر.

وهكذا تحرر الشعر الجزائري الحديث من القيود التقليدية التي بقيت مسيطرة ردحاً من الزمن على كتابات الشعراء الجزائريين من أمثال: "محمد العيد آل خليفة" و"عبد الرحمن الدّيسي" و"أحمد سحنون" وغيرهم، فعلى الرغم من أن هؤلاء الشعراء جددوا في مضامين الشعر الجزائري، إلاّ أنّهم ظلّوا تحت وطأة نظام الوزن التقليدي للشعر الملتزم بعنصر القافية.

ونرى أن تفصيل تسيير الموضوع يقتضي توزيعه إلى المحطّات التالية:

1- بداية الشعر الحديث (الحر) في الجزائر وظروفه:

لقد كانت الدعوة الجذرية إلى التجديد في الشعر الجزائري والثورة على المفهوم الكلاسيكي للشعر العربي، قبل ظهور حركة الشعر الجديد في المشرق بما لا يقلّ عن عشرين سنة بريادة "رمضان حمود" (1906- 1929 م)، وأكّد هذا الرأي "محمد ناصر" حين قال: «لعلّي لا أكون مخطئا إن أنا زعمت بأن رمضان حمود هو الذي فتح باب التجديد في الشعر الجزائري، فمن المعلوم بأن النهضة الأدبية في الجزائر إنّما بدأت مع الحركة الإصلاحية في 1925»[2]، فقد عرف "رمضان حمود" بثورته الدائمة على المفهوم التقليدي للشعر، ودعوته المستمرة إلى التجديد والتّغيير في القصيدة الجزائرية على مستوى الشكل والمضمون، ولم يقتصر في دعوته على الشعر الجزائري فحسب، بل وقف نفس الموقف من الشعر العربي في

[1] – د/ صالح خرفي- المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث- ص 60- 61.
[2] – د/ محمد ناصر- رمضان حمود حياته وآثاره- ط2- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر 1985- ص 39.

المشرق، « فهو لم يلمس في أمير الشعراء شوقي إلاّ امتدادا للعهد القديم، ذلك العهد الذي عجز أن يبشر بجديد»[1].

وكان "حمود" معجباً بالمذهب الرومانسي وتأثّره به واضح، ويتجلّى ذلك في اعتناقه لنظريات الرومانسيين حول الشعر وتشربه لآدابهم، لاسيما بعض الشعراء الفرنسيين المشهورين من أمثال: "فكتور هيجو" و"لامرتين" و"لاموني"، وقراءاته الكثيرة لمن تأثّر بهذا المذهب من الأدباء العرب من أمثال: "خليل جبران"[2]، وهذا لا يقتصر على "رمضان حمود" فحسب وإنّما على جميع الشعراء، لأن الشعر ذاته يتوفّر على الرومانسية وإن خلا منها فليس بشعر.

إن طغيان الشعر العمودي بقوالبه الجامدة الرتيبة دفع "رمضان حمود" إلى أن يقول: « إن الأدب العربي الآن وخصوصا المغربي (الجزائر ، تونس، مراكش) مثل: إنّاء مزركش الجوانب، بديع المنظر، مملوء بماء سلسبيل وقد مر على ركوده مدة غير وجيزة فتنتن رائحته وفسد طعمه وتراكم عليه الذباب، فأصبح موجود ليس بموجود، وماء ليس بماء، وأصحابه بجانبه على ظمأ يرون الحتف بعينهم ولا يفيدهم شيئا، أليس من المعقول بل من الضروري تبديله بماء صحي نظيف زلال يبعث في نفس مجتمعنا النحيل دماً غنياً بمواد الحياة والاستقلال وأما الإناء فيترك هوهو بلا تغيير ولا تبديل»[3].

يتّضح لنا من خلال هذا القول الهدف الذي كان ينشده "حمود" ، والمتمثل في الدعوة إلى تبديل وتحرير الأدب العربي عامة، والمغربي خاصة من سلاسل الجمود وقوالب التقليد وتغذيته بروح جديدة وذلك بانفتاحه على تجارب أخرى أكثر جدة وتطورا، وهو لا يتوقف عند هذا الحد بل إنّه يربط حرية المجتمع العربي واستقلاله بحرية أدبه.

ولقد كان "حمود" يرفض قطعاً أن يرتبط مفهوم الشعر بالوزن والقافية، وطالب بتحريره من أسرهما قبل أن يطالب بذلك شعراء التجديد في المشرق العربي بعقدين من الزمن، "فنازك" و"السياب" و"البياتي" لم يطالبوا بالتخلّي عن أسلوب الشطرين والقافية إلاّ في العقد الرابع من القرن العشرين، ويؤكّد "رمضان حمود" دعوته حين يقول: «إن الشعر تيار كهربائي مركزه الروح، وخيال لطيف تقذفه النفس لا دخل للوزن ولا للقافية في ماهيته، وغاية أمرهما أنّهما تحسينات لفظية اقتضاها الذّوق والجمال، لا في المعنى كالماء لا يزيد الإناء الجميل عذوبة

---

[1] – د/ صالح خرفي- الشعر الجزائري الحديث- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر 1984- ص 339.
[2] – ينظر: د/ محمد ناصر- رمضان حمود- حياته وآثاره- ص 47.
[3] – المرجع نفسه- ص 58- 59.

وملوحة وإنّما حفظا وصيانة من التّلاشي والسيلان»[1]، فهذا القول لا يحتاج إلى تعليق، غير أن موقفا كهذا يعد جريئاً ومسؤولا أمام جمهور ظلّ متشبثاً بالقواعد العروضية، « فهو يـرفض- وقبل إنتشار الحركة بعشرين سنة- أن يغدو الوزن والقافية ورقة تعريف تحدد هويـة الـشعر وجواز سفر يسمح له بالتجول والانتقال»[2].

وحكم "حمود" على أولئك الشعراء الذين يظنّون أن الشعر هو ذلـك الكـلام المـوزون المقفى ولو كان خالياً من معنى بليغ وروح جذاب، وأن الكلام المنثور ليس بشعر ولـو كـان أعذب الشعر من ماء الزلال، وأطيب من زهور التلال، « بأنّه ظن فاسد واعتقاد فارغ وحكـم بارد»[3].

أما الجديد بالذكر والملاحظة فهو أن حموداً كان سابقاً لعصره بكثير، إذ دعا إلى عـدم الالتزام بالوزن والقافية، وعدم اعتبارهما عنصرين أساسيين في تحديد ماهية الشعر، وهذا الأمر لم يتفطن إليه شعراء التجديد إلاّ في الأربعينيات من القرن العشرين.

فقد كانت أول بذرة تجديدية للشاعر "حمود" قصيدته "يا قلبي"[*] هذا مقطع منها:

أَنْتَ يا قَلْبِي فَرِيد فـِي الأَلَـمِ والأحزان   ونَصِيبك فِي الدنْيا الْخَيبةِ والْحِرمان

أَنْتَ يا قَلْبِي تَشْكـُـو هـُـموما كِبـَارا وغَيـْـر كِبـَـارا

أَنْتَ يا قَلْبِي مكْلُوم، ودمك الـطاهِر يعبثُ بِهِ الـدهر الـْجبار

ارفَع صـَوتَك لِلْسماءِ مرةً بعد مرةٍ

وقُـلْ اللَهـُم أَن الـْحياةَ مـَـرّةً

أَعِـنّي اللهـُـم علـَى اجتِراعِهـا

وَأَمـدِدنِي بِقـَوةٍ فَإِنّي غَير قـَـادِرٍ علـَى احتِمالِـهـَـا

اللهـُـم إِنّهـَـا مـَرةً ثَقِيلـةً فَليـس لِي فِيهـَـا طَاقـةً

ويـْلاه! مِن هَمٍّ يذِيب جوانِحِي   فَكَأَنما فِي القَلْبِ جذْوةَ نـَارِ

---

[1] – المرجع السابق- ص 69.

[2] – المرجع نفسه - ص 83.

[3] – المرجع نفسه- ص 70.

[*] - نشرت في جريدة وادي ميزاب – العدد 95- في تاريخ 10/ 08/ 1928.

نَفْسـي معذبةٌ بِهمـةِ شاعِـرٍ دمعِي علَى رغْمِ التجلُدِ جارِ

حظِّي على متْن النَوائِبِ راكِبٍ تَمشِي بِهِ لِمحطَةِ الأكـْـ ـدار

قَد خَانَنِي دهري، وتِلْك سجِيةً لِلْدهر، مِثْلَ سجِيةِ الأشـْـرار

هو دائِماً لِـي عابِس متَنَكِّـرٍ حتَى الطبِيعةِ حسنُها متـَـوار

يا قَلْبِي هلْ لأوصابِك مِن طَبِيبٍ يداوِيها

وهلْ لِـحزنِك مِن غـَايةٍ يقـِفُ فِيـها؟

ما هذَا الشقَاء الذِي تَهتَز مِنْه جوانِبـُك؟

و ما هذِهِ الكَآبةُ التِي تُرافِقُك وتُجانِبـك

أَما آن لِلْسعادةِ أَن تُشْرِقَ فِي سمائِـك[1].

يتبين لنا أن قصيدة «يا قلبي» مغايرة تماماً للقـصيدة العربيـة الجزائريـة التقليديـة المعهودة فقد نحا فيها الشاعر نحوا تجديديا، إذ مزج فيها بين بحرين هما: الكامـل والخفيـف، ونوع في القافية فهو لم يعد يلتزم بقافية واحدة فحسب بل تعددت القوافي، «إنّها قصيدة متعـددة الأوزان ومتغيرة القوافي بل إنّها تشمل على مقاطع لا يمكن أن تخضع لبحر معين من البحـور الخليلية المعروفة»[2].

ولم يتوقف "رمضان حمود" عند هذا الحد من بلورة الصيغة الشّعرية الجزائرية الطارئة بل أدخل تجشّم عناء التّجديد مقترحا تركيبا شعريا يدعو إلى استفزاز المتلقي ولعلّه كان يغرض إلى ذلك ويتبنّى طبيعة تركيبية في أيقونة القصيدة الجديدة، فإن من شأن إدخال النثر إلى عالم القصيدة العمودية المتعارف على ثقافتها وطقوسها وتقاليدها، أن يتوجه إلى المزج بين الإيقـاع الامتدادي وهو ميزة خاصة بالنثر والإيقاع الدائري وهو خاص بالشعر، وإذا قصد الشاعر إلى المزج بين الإيقاعين : إيقاع النّثر وإيقاع الشّعر فإنّما كان ذلك لينقل حركة الخطـاب الـشعري الإيقاعية لكي تتلاءم مع الحالة النفسية التي يعانيها قلبه من مأساة شعبة وآلامـه، « و المتلقـي يدرك بصريا هذا التقطع الإيقاعي البارز في الشكل فدلالته ليست عفوية، وإنّما هي نـوع مـن

[1] – المرجع السابق- ص 186.

[2] – د/ محمد ناصر- الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية 1925- 1975- ط1 دار الغرب الإسلامي 1985 - ص 150.

الاستراتجية مارسها الشاعر إذ ينتقل من النثر إلى الشعر عندما تتضخم الأنا وتنشد همومها وآلامها ومآسيها، ويعود إلى النثر عندما يستفهم ويتعجب أو حين يحث نفسه على التجلّد والصبر»[1]، ويعد هذا النّص الشعري أول محاولة للثورة على الشعر العمودي القائم على نظام الوزن والقافية.

لقد جاءت تجربة "حمود" هذه تتويجاً لنداءاته الملحة على تحرير الشعر الجزائري خاصة والشعر العربي عامة من قيود الشكل القديم، إذ «عبرت محاولته النقدية عن حاجة إلى تجاوز الإطار التقليدي الذي فرض رتابته الشكلية والفكرية فشاع اجترار المعاني والقضايا ضمن قوالب جاهزة»[2].

غير أن دعوة الشّاعر "رمضان حمود" التجديدية في حيز الممارسة الشّعرية ومجاذبة غواياته الفنية الجمالية كانت نظرية فقط فلم تتجاوز مستوى التفكير النقدي الذي يفتقد لما يصدقه في واقع الممارسة الإبداعية، لأنّه لم يفلح في أن يرفق دعوته النقدية الجريئة بنماذج شعرية تجسد ما دعا إليه، ولعلّ ذلك عائد إلى قصر حياته، فقد اختطفته المنية وهو في ريعان شبابه، فلم يكن يبلغ من العمر إلاّ ثلاثة وعشرين حولا، فمحاولته إذاً لخرق عمود الشعر لم يكتب لها النجاح والاستمرار، لأنّه لم يترك كما معتبراً من الشعر يؤهله أن يكون قدوة للجيل الذي يجئ بعده.

وإذا كان "رمضان حمود" هو أول من دعا إلى التجديد في الشعر الجزائري، فإنّه لا يجدر بنا أن نغفل في مجال التاريخ أنّه كان هناك إحساس بوطأة القصيدة الكلاسيكية ذات الشطرين، ورغبة في إدخال تعديلات شكلية جديدة، ونعتقد أن الشاعر "مفدي زكرياء" هو أول من كان لديه هذا الإحساس بعد "حمود"، نتيجة لتمرسه المفرط وتطلّعه إلى تجويد أدواته، واطلاعه على التراث الشعري العربي، هذا الشاعر المتشعب المواهب استطاع عبر مسيرته الفنّية أن يطور أسلوبه ومادته الشعرية.

أما الجديد الذي جاء على يد "مفدي زكرياء" فهو التنويع في القافية « والأهم من ذلك التنويع في وزن القصيدة بمعنى تعدد الأوزان مما يخلل نظام القصيدة البيتية المقفلة»[3]، وإن

---

[1] – د/ عبد الرحمن تبرماسين- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر- ص 11.
[2] – د/ عمر بن قينة- في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا و أنوّاعا وقضايا وأعلاما) د ط- ديوان المطبوعات الجامعية – ص 77.
[3] – د/ حسن فتح الباب- شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق- دط- المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1987- ص 30.

كانت محاولته التجديدية أقرب إلى فن الموشحات منها إلى الشعر الحر، إلاّ أنّها تعد خروجاً عن عمود الشعر المتوارث، ونشيده "أنا ثائر" من بحر الرمل من ديوانه "اللهب المقدس" يجسد مذهبه الرصين في الشعر الجديد، خاصة من ناحية الشكل فهـو مخـالف تمامـاً للـشكل العمـودي الموروث، إذ يقول في مطلع هذا النشيد:

فِـــــــي الـْـــــحنايـا- (فاعلاتن...إيقاع وزن الرمل)

وسَـوادِ الليـْـل قاتِــــمٍ

مَـالِتِ الأكـْـوان سكْـرى

ثـَـمِلاتٍ

أودعتْهـَا مهجةَ الأقْدار سِـرا.

فـِـي الـْــزوايـَــــا-

بـَـين سهـران ونَائِـمٍ

ونُجـومِ الليـْـل حيـْرى

حـالِماتٍ

ضارعاتٍ بث الْغَيبِ أمـرا[1]

يظهر لنا من هذا المقطع كيف أن الشاعر غير في شكل القصيدة الجزائرية وحاول أن يشغل فضاء الصفحة، غير أن "مفدي زكرياء" كان ينشد التّجديد والتّغيير في الشعر، ولكن في حدود معقولة، جراء خشيته معارضة المحافظين، لا سيما وأنّه كان من شعراء جمعية العلماء المسلمين، والتي كان من أهم مبادئها إحياء اللغة العربية، وعدم المساس بقواعد الشعر العربي لأن ذلك يعد مساسا بقدسية لغة القرآن.

ومما تقدم استوجب علينا الإقرار بأن "رمضان حمود" في العشرينيات، و"مفدي زكرياء" بعده هما رائدا التجديد في الشعر الجزائري بصفة خاصة والشعر العربي بصفة عامة.

أما البداية الفعلية الجادة لظهور حركة الشعر الحر في الجزائر، فقد كانت مع بداية العقد الخامس من القرن العشرين، بريادة الشاعر "أبي القاسم سعد الله" المولود سنة 1930 ، فهو أول

[1] - مفدي زكرياء- اللهب المقدس ط3- موفم للنشر- 2000 ص 124.

من بادر بنشر أول قصيدة حرة الوزن في جريدة البصائر في عدد 311 بتاريخ 15 مارس 1955 عنوانها "طريقي" من بحر الرمل هذا مقطع منها:

يـَـا رفِـيـقِي (فاعلاتن...إيقاع وزن الرمل)

لاَ تَلُمنِي عن مروقِـي

فَقَد اختَرتُ طَرِيـقِي!

وطَرِيقِي كـَالـْحياةْ

شَـائِك الأهـْدافَ مجهول السّمـ ـاتْ

عـاصِفُ التّيـار وحشي النِّضالْ

صاخِب الأنَاتِّ عِرِيـد الخَيـَالْ

كُل مـا فِيهِ جِراحاتٌ تَسِيـلْ

وظَلام وشَكاوِي ووحـُـولْ

تتَرآا* كَطُيوفْ

مِن خُنُوفْ

فِي طَرِيقِي

يارفِـيـقِي![1]

إن أول ما يجلب الانتباه في هذه المحاولة التجديدية، هو أن "سعد الله" حاول أن يخرج من أسر الشعر التقليدي الرتيب وزناً وقافية، وأن يقيم تشكيلا شعرياً جديدا، يقوم أساساً على نظام التفعيلة لا على نظام الشطرين، كما أنّه عمد إلى التنويع في القوافي، وعدم التقيد بنظام ثابت لنهاية الأسطر الشعرية.

والجدير بالملاحظة هو أن الشاعر قسم قصيدته إلى سبع مقطوعات تتضمن كل مقطوعة عشرة أسطر شعرية على الأقلّ، « وعلى الرغم من أن سعد الله لم يتقيد بنظام ثابت لنهاية الأبيات- وتلك هي ميزة الشعر الجديد فإنّه لم يستطع أن يتخلّص من أسر القافية ونظامها، فقد

* - كان من المفروض أن تكتب بهذه الصيغة: تتراءى.

1 – د/ أبو القاسم سعد الله- الزمن الأخضر- (ديوان سعد الله) - المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر 1985- ص 141.

اتبع في ذلك نظاما معينا حيث لجأ إلى الجمع في كلّ سطرين بقافية متشابهة» [1]، غير أن "سعد الله" وإن كان لم يستطع الانفكاك نهائيا من أسر القافية واعتبارها عنصراً مهما في العمل الشعري يوليه عناية أكبر من الخصائص الفنّية الأخرى، فإنّه كان ينشد التجديد في الشعر الجزائري، والبحث عن قالب شعري جديد أكثر رحابة للتّعبير عما يدور في نفسه من أحاسيس ويؤكّد هذا حين يقول: « كنت أتابع الشعر الجزائري الحديث منذ عام 1947 بحثاً فيه عن نفحات جديدة وتشكيلات تواكب الذوق الحديث ولكنّي لم أجد سوى صنم يركع أمامه كلّ الشعراء بنغم واحد وصلاة واحدة ومع ذلك فقد بدأت أول مرة، أنظم الشعر بالطريقة التقليدية أي كنت أعبد ذات الصنم وأصلّي في نفس المحراب ولكنّي كنت شغوفاً بالموسيقى الداخلية في القصيدة واستخدام الصورة في البناء، غير أن اتصالي بالإنتاج العربي القادم من المشرق، - ولا سيما لبنان- واطلاعي على المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية والنظرية حملني على تغيير اتجاهي ومحاولة التّخلص من الطريقة التقليدية في الشعر» [2].

ولا يجمل بنا أن نغفل أن هناك قصائد نشرت بعد الاستقلال، تومئ تواريخها إلى أنّها كتبت في عام 1953، وعام 1954 مثل قصيدة "حنين" المؤرخة في 4 أفريل 1953 للشاعر "محمد الأخضر عبد القادر السائحي" [3]، وهي إن كانت أقرب إلى الشعر العمودي منها إلى الشعر الحر، كما أن هناك قصيدة بعنوان "الموتورة" [4] لـ "محمد بلقاسم خمار" مؤرخة في عام 1954 لكنها لم تنشر في التاريخ ذاته، وكذلك قصيدة "أنين و رجيع" [5] للشاعر "أحمد الغوالمي" التي نشرها في جريدة البصائر يوم الجمعة 22 أفريل 1955 عدد 315، ولقد ظن بعض الدارسين أن هذه القصيدة هي أول قصيدة حرة الوزن في الشعر الجزائري الحديث، وأن "أحمد الغوالمي" هو رائد التجديد في الشعر الجزائري غير أن "عبد الله حمادي" محقق ديوان الغوالمي الذي كان يشكك في أمر الريادة يقول: « أما أنا فلم يطمئن قلبي حتى رجعت إلى جريدة البصائر وتأكدت من أن قصيدة الشاعر أحمد الغوالمي "أنين ورجيع" قد نشرت يوم الجمعة 29 شعبان 1374هـ الموافق لـ 22 أفريل 1955 في الصفحة 6 عدد 315، في حين نشرت قصيدة أبو القاسم سعد الله "طريقي" يوم الجمعة 30 رجب 1374 هـ الموافق لـ 25

[1] – د/ محمد ناصر- الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية- ص 219.
[2] – د/ أبو القاسم سعد الله- دراسات في الأدب الجزائري الحديث- ط2 دار الآداب- 1977 ص 51- 52.
[3] - شلتاغ عبود شراد- حركة الشعر الحر في الجزائر – المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1985- ص 70
[4] – محمد بلقاسم خمار- ديوان أوراق – ط2- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر- ص 117- 118.
[5] – ديوان أحمد الغوالمي- تحقيق د/ عبد الله حمادي- ط2- وزارة الثقافة مديرية الفنون والآداب الجزائر 2005- ص 121.

مارس 1955 ص 05 عدد 311، فالفارق إذن بين نشر القصيدتين المتحررتين من وزن الخليل كان سبعاً وعشرين يوما»[1].

وعلى الرغم من تضارب الآراء واختلاف الأقوال حول أول من كتب الشعر الحر في الجزائر فإن ريادة "أبي القاسم سعد الله " الناضجة جاءت وفقًا للتاريخ الذي نشرت فيه أول قصيدة حرة الوزن له، أي «أن الشاعر الجزائري الوحيد الذي اتجه الى الشعر عن وعي، واقتدار وحاول التجديد في الإشكالية الموسيقية للقصيدة وفي بنيتها التعبيرية هو أبو القاسم سعد الله»[2] كما يقول "محمد ناصر" .

وفي الواقع إن تجربة الشعر الجديد (الحر) بشكلها الجاد والناضج ظهرت متأخرة نسبياً في الجزائر مقارنة بمثيلتها في المشرق العربي، وذلك بسبب تمسكها بكلّ ما يحافظ على الشخصية الوطنية، فكان على الشعر تبعاً لذلك أن لا يخرج عن مقاييسه الفنّية الموروثة، لأن هذا يشكّل علامة طمس لهذه الشخصية وكان على الشعر أيضا، «أن يكون خطابياً يعنى بالفكرة وتبليغها، وإن هدأت هذه النبرة الخطابية قليلا بعد الحرب العالمية الثانية، ثم إن الشعر العمودي أكثر تعبيرا عن الأهداف الواضحة وإيصالها الى الجمهور من خلال موسيقاه التي تحفز الجماهير على التمرد والثورة»[3]، إذاً ليس هناك من داعٍ لخرق عمود الشعر الموروث.

كما أن الأرضية التي بسطتها الترجمة في المشرق العربي للشعر الحر لم تتح للشاعر الجزائري الذي وقف من الثقافة الفرنسية موقف العداء، أن يتنفس ويستنشق نفحات جديدة، فلم يحتك بها إلاّ في وقت متأخر، وبالرغم من النداءات المبكرة التي رفعها "حمود" في العشرينيات للأخذ بأسباب الحضارة الأوروبية والنهوض بالأدب العربي عن طريق الترجمة[4]، أضف إلى هذا أن اللغة العربية في الجزائر ظلت مكبلة بسلاسل الأساليب التقليدية، ولم تستطع أن تبدع أساليب جديدة تتماشى مع روح العصر، لا سيما بعد أن طغت عليها لغة العدو، وزيادة على هذا انتشار الجهل والأمية وقلّة الجمهور المتذوق للشعر، كما أن الشعر الجزائري الحديث لم يحظ بالمساعدة من قبل الصحافة العربية التي تعمل على ترويج كلّ جديد يظهر في الساحة الأدبية

---

[1] – المرجع السابق، ص 58.
[2] – د/ محمد ناصر- الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنّية، ص 151.
[3] – ينظر شلتاغ عبود شراد- حركة الشعر الحر في الجزائر- ص 68.
[4] – ينظر: د/ صالح خرفي- الشعر الجزائري الحديث- ص 352 بتصرف.

ونشره بين المثقفين، فكلّ هذا ساعد على فتور الحركة الشعرية الجديدة في الجزائر، وعدم تطلّعها إلى التغيير والتجديد.

وعلى الرغم من تلك الظروف والعقبات التي اعترضت سبيل الشعر الجزائري الحديث، إلاّ أنّه استطاع أن يحقق تطوراً ملموساً، ويحسن مستواه الفنّي، كما أنّه تحصل على اهتمام الجمهور المتذوق، فكثر ممثلوه إبان الثورة التحريرية خاصة بعد تجربة "سعد الله" الرائدة، فقد لمعت إلى جانبه أسماء أخرى من أمثال: "محمد الأخضر عبد القادر السائحي" و "بلقاسم خمار" و "صالح باوية" و "أحمد الغوالمي" وغيرهم.

أما بعد مرحلة الاستقلال بفترة وخاصة في مرحلة السبعينيات حيث شـهدت الجزائـر تغيرات كثيرة مست مختلف منـاحي الـحياة الاجتماعيـة والـسياسيـة والاقتـصاديـة والـثقافية، وأصبحت أكثر تطلعا ووعياً بما يجري في الوسط الأدبي من أمور تطورية، فقـد ظهر إلى الوجود جيل جديد من الشباب يكتب القصيدة الحرة بشكلها الناضج والمتحـرر مـن جميع رواسب الشكل العمودي وأضحت نماذجهم تحتل الصدارة في المجلاّت والصحف، ومن أبرز هؤلاء الشعراء: "عمر أزراج"، "محمد مصطفى الغماري"، "أحمـد حمـدي"، "أحـلام مستغانمي"، "الأخضر فلوس" "عبد العالي رزاقي"، "عمار بو الدهان"، "عياش يحياوي"، "ربيعة جلطي" وغيرهم، بيد أن بعض الشعراء كتب النموذجين معاً العمودي والحر، من أمثال: محمد بلقاسم خمار وأحمد الغوالمي ومحمد مصطفى الغماري وأبو القاسم سعد الله وغيرهم.

2- مضامين الشعر الجزائري الحديث (الحر):

إن التّجديد في الإيقاع سيستدعي إحداث ثورة فنية تجديدية لا محالة ، ولو تأملنـا الموضوع في أعماقه الفلسفية أمكننا القول : إن حقيقة القول الشّعري مرتبطة بمـدى مـا يثيره القول الشّعري من متطلّبات بنائية إلزامية تتجاوب فيها المادة اللّفظية مع الخاصـية الإيقاعية فالتّجاوب إذا بين المحلّ أي الحيز وبين الحالّ فيه أي أن المادة اللّغوية أمر فـي غاية الأهمية ، وقد يبدو هذا التفكير الثنائي وثيقا حقيقيا فيما تعارف عليه علماء الـشّعرية العربية بثنائية اللّفظ والمعنى.

لقد عايش الجزائريون الأحداث الجسيمة التي مرت بها بلادهم أثنـاء الثـورة وبعـدها بحلوها ومرها، والشعر الجزائري الحديث لم يكن بمنأى عن تلك الأحداث، باعتبار أن الـشعر وسيلتنا الوحيدة للتعبير بحرية عما يخالج صدورنا من لحظات مفرحة أو محزنة، وبـه أيـضاً

نعبر عن هزائمنا وانتصاراتنا، وتلك مزية في الشعر راسخة، لأن وظيفته أن يـصور ويوقـع الأحداث، وبما أنّه لا يمكننا أن نتصور أن شاعرا جزائريا مارس كتابة الـشعر الحـر دون أن يعالج القضايا التي مر بها مجتمعه، يكون من الموضوعي التطرق إلـى الموضـوعات التـي تناولها الشعر الجزائري الحديث، والتي كان من أهمها الثـورة والـوطن، وبعـض التجـارب العاطفية والاتجاه القومي.

أ- **الثورة:**

تكاد تتفق الآراء على أن ظهور حركة الشعر الجديد (الحر) في الجزائر كـان معاصـرا لانطلاق ثورتها التحريرية ضد الوجود الأجنبي، إذ لا يمكن للحس أن يكون ثائراً فـي جهـة ومتقاعساً في جهة أخرى، وإنّما ينبغي الانسجام بينهما، بما يمكن أن يفهم على أن ثورة التحرير استلزمت ثورة الأدب، وبهذا فتحت المناسبة أفاقا واسعة أمام الشعراء ما كانوا ليحلموا بها لولا هذا الواقع المرير، إذ تفّجرت عواطفهم بشعر ثوري عارم يسجل انتّصارات الثورة وبطـولات الشعب الجزائري، مما يوحي بأن الثورة كانت بمثابة المنبع الذي نهل منـه الـشعراء مـادتهم الشعرية بل يمكن القول: «إن الشعر وجد ضالته في ثورة نوفمبر، وإن الشعراء وجدوا أنفـسهم فيها، وهم يعبرون أو يسجلون أو يصفون أو يعكسون إحساسهم بالثورة وبأحداثها في قـصائد كثيرة»[1]، وقد كان بعض الشعراء يكتب الشعر الحر بدافع الثورة فقط، كما يقول شلتاغ: « بـل إن بعض الذين يكتبون القصيدة الحرة ممن كانّوا داخل الجزائر يذكرون أن الذي دفعهـم إلـى الكتابة بهذا الشكل هو ظروف الثورة نفسها»[2].

وأخذا بالاعتبارات السابقة، فقد أسهب الشعراء الجزائريون في التـّعبير عن الثورة وما خاضه الشعب الجزائري من كفاح ومقاومة ضد الاحتلال الفرنسي بأشكال فنّية مختلفـة، ولا يمكن إغفال ما كان لهذه الأحداث الثورية الوطنية من ثراء وغناء في تنوير الجانـب الروحـي والمعنوي في الإنسان الجزائري، حيث اشتهرت بالكتابة في الموضوع أسماء منها: "أبي القاسم سعد الله" و"بلقاسم خمار" و"محمد الأخضر عبد القادر السائحي" و"محمد صالح باوية" وغيـرهم ومن أكثر النماذج تعبيرا عن الثورة نلفي ما يلي:

---

[1] – د/ عبد الله ركيبي- الشعر في زمن الحرية- د ط – ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر- 1994- ص 09.
[2] – شلتاغ عبود شراد- حركة الشعر الحر في الجزائر- ص 76.

يقول الشاعر "أبو القاسم سعد الله" معبرا عن انطلاق الثورة التحريرية التي كانت بمثابة الحلم بالنسبة للجزائريين من أجل تحقيق النصر:

كان حلْماً واخْتِمارا. (فاعلاتن...إيقاع وزن الرمل)

كان لحناً فِي السِّنِين

كان شَوقاً فِي الصدور

أن نَرى الأرض تَثُور

أرضـناَ بالذّاتِ، أرض الوادِعِين[1]

وقال أيضا يستنهض همم الشعب الجزائري، ويقوي من عزائمهم ويدعوهم إلى الكفاح والتصدي للعدو الغاشم.

أيها الشعب الصارخُ فِي وجهِ الطغْيان (فاعلن...إيقاع وزن المتدارك).

أَنْتَ الْجبار الّذِي لا يغْلب

أَنْتَ الصخْرةُ الْـعاتِيةَ

التِي تَصفَع أمواج الاضطِهاد

أَنْتَ الْخَصم الـطَامِي

أيهـَا الشعب

افْتـَح جوفَك الجهنمِي

لِينْطَلِقَ على هؤُلاءِ الأقْزامِ[2]

فقد جاءت السطور الشعرية في هذا الموقف التعبيري متقاصرة متطابقة متجاوبـة مـع الروح الثورية التي غلبت على نبرة الشاعر، إذ أتت في شكل نـداءات وتلويحـات وإشـارات وانفعالات تجسدت في تكرار مبدأ اللازمة التعبيرية "أيها" التي أفادت توكيد الموقف الشعري.

وكان الشاعر "محمد الأخضر عبد القادر السائحي" من الشعراء الطموحين والمتفائلين إذ كان ينظر إلى الدنيا على أنّها كفاح ونضال، ومصداق ذاك قوله:

---

[1] – د/ أبو القاسم سعد الله- الزمن الأخضر- ص 179.

[2] –المصدر نفسه- ص 191.

لَيس فِي الأَرْضِ جِراح (فاعلاتن...إيقاع وزن الرمل).

إنما الدنْيا كِفَاح

نَحن فِيها نَتَصارع

بين حقٍّ وسفَاح

كُلنَا فِيها مدافِع

عن حقُوقٍ وبِطَاح[1]

تعبر الأبيات الخطّية في هذا الموقف الشعري عن الحالة الانفعالية الثائرة التي يعانيهـا الشاعر جراء استيائه مما يجري في بلاده من استبداد واضطهاد وانتهاك للحريات، فهو يرى أن الحياة كفاح ومقاومة، لذا لا بد من المضي قدما نحو تحقيق النّصر واسترجاع الحقوق المسلوبة.

أما الشاعر "بلقاسم خمار" فنجده يصور ما ألحقه العدو بالشعب الجزائـري مـن قهـر واضطهاد وتشريد، إذ يقول:

عدونـَا الْغَادِر (مستفعلن... إلخ إيقاع وزن الرجز)

لِلأُـمرةِ التِّسعِين

دك على رؤوسِنا الدِّيار

وشَرد الكِبار والصِّغَار

هتَك بِالْمدافِع

مـَـآذِن الإِسلامِ... والصّوامِعِ[2]

هذا الصوت الشعري يعبر عن الدمار والاضطهاد الذي ألحقه العدو بالشعب الجزائـري في صور كادت تعكس فيه خصوصية التجربة الشعرية، والظاهر أن إيقـاع الـشعر الثـوري ينسجم كثيرا في التجارب الشعرية الثورية الجزائرية مع وزني "الرجز" و"الرمل"، من حيث هما وزنان بسيطان ينسجمان مع قابلية التّفكير الشعري الذي يتطلّبه الموضوع الثوري.

أما بعد أن انتزع الشعب الجزائري استقلاله الذي طالما حلم به، فقد أصبح من الطبيعي أن يتغنّى الشعراء بالحرية ويعبروا عن فرحتهم وسعادتهم باسترجاع السلام في الجزائر، فمـن

[1] – محمد الأخضر عبد القادر السائحي- أغنيات أوراسية - دط- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر- ص 32.
[2] – محمد بلقاسم خمار- الحرف والضوء- د ط- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر- 1979- ص 68- 69.

بين الشعراء الذين أشادوا بالحرية الشاعر "أبي القاسم سعد الله" الذي نصادفه يتغنى بالاستقلال في قصيدة عنوانها «الانتصار» هذه عينة منها:

رَدِّدِيها ! (فاعلاتن...إيقاع وزن الرمل)

نَغْمةَ النصر الْمجِيدِ وانْشُرِيها

عبر آفَاقٍ عِطَاشٍ لِنَشِيدِكِ

شَرِبتْ كأس الْخَلَاصِ الْحرِّ فِي فَرحةِ عِيدِك![1]

تصور هذه الأسطر الشعرية حالة الفرح التي يعيشها الشاعر نتيجة حصول الشعب الجزائري على الاستقلال وانتزاع حريته بعد ما عرفته حياتهم من سواد حالك طيلة فترة الاحتلال.

فبعد أن انتصرت الثورة وتحققت المطالب، أصبح من الموضوعي أن يطرح موضوع التشاكل الإيقاعي بين الدال والمدلول، أي بين الأداة الفنّية والموضوع، لأن من الثابت في الاعتقاد أن الأدب الثوري يستمد قيمته الإبلاغية من حماسة الموضوع الشعري حتى يكاد يثبت أن زوال الرغبات والأفكار والمقاصد يعطّل النشاط الفنّي في الموضوع الشعري، وهذا الإشكال مطروح لدى كلّ التجارب الشعرية الثورية العربية أي شعر الثورة.

غير أن بعض الشعراء الجزائريين لا تزال تلازمه الروح المتمردة على الرغم من الهدوء والسكينة اللذين عما في الجزائر بعد مرحلة الاستقلال، سيما شعراء جيل الاستقلال، بيد أن هذه الروح الثائرة، اتّخذت طابع النضال الاجتماعي والسياسي من أجل الفقراء والكادحين، إذ نصادف الشاعر "مصطفى محمد الغماري" وهو من الشعراء الناقمين والمتذمرين من الوضع المرير الذي آلت إليه الجزائر في زمن السلام والحرية، حيث يقول:

أيا زمن السلامِ المرّ.. (مفاعلتن...إيقاع وزن الوافر)

فِينَا يقْتَلُ الإنْسان!

مِنا يسلَب الإيمان

يا زمن الثراءِ وباسمِهِ جاءتْ ملاَيين![2]

---

[1] – أبو القاسم سعد الله- الزمن الأخضر- ص 367.

[2] – مصطفى محمد الغماري- بوح في موسم الأسرار- د ط- لافوميك- 1985- ص 62- 63.

يعكس هذا الموقف الشعري إحساس الشاعر الدائم بالثورة على الواقع المعيش وانتقاده، فهو يصور مرارة زمن السلام الذي انتهك فيه حقّ الإنسان وتعرض للجوع والحرمـان علـى الرغم من ثرائه، واعتمد الشاعر للتعبير عن هذه المرارة على إيقاع وزن الوافر الملائم لمثـل هذه التجارب الشعرية لاتسامه بالرصانة والدّقة.

لقد استغلّ الشاعر الجزائري الحديث ظروف الثورة لإثراء مادته الشعرية، فقـد كانـت مصدر إلهام بالنسبة إليه، إذ عني بتصوير بطولاتها وانتصاراتها ضد الاحتلال، فخلّف عددا لا يستهان به من القصائد المعبرة عن هذه الفترة الحرجة من تاريخ الجزائر يمكن أن تكون سجلا صادقا لوقائعها.

ب - الوطن:

لم تهدر الشعوب دماء في تاريخها الطويل مثلما أهدرته في سبيل الدفاع عـن أوطانهـا ولم يتغن الشعراء بما في الكون بقدر ما تغنّوا بحب الوطن وقدسيته، ويعد الجزائريون نموذجـا رائعا في الكفاح والتضحية في سبيل حرية وطنهم، وعبر عن هذا الحب كثير من الشعراء.

ولقد سلك حب الوطن لدى الشعراء الجزائريين سبلا مختلفة فمنها ما ارتـبط بـالأرض ومنها ما ارتبط بالطبيعة، ومنها ما ارتبط بالظروف الاجتماعية التي عانتها الجزائر في خـضم الثورة ومن بين الشعراء الذين تغنّوا بحب الوطن الشاعر" أحمد حمدي" الذي يقول:

يـَا وطَـني الْـمحفُور (فعلن...إيقاع وزن الخبب)

علَـى جـُدران القَلْبِ

زد غَـضباً

ازدد حباً[1]

من الواضح أن الشاعر مولع بحب وطنه فهو محفور في جدران قلبه، وعمد الشاعر إلى استخدام إيقاع وزن الخبب المناسب لهذا الموقف الشعري.

إن الطبيعة الجزائرية خلابة بمناظرها الرائعة الجمال، ولهذا بهربها الشعراء وراحـوا ينظمون قصائد يتغنون فيها بجمالها، مثلما فعل الأندلسيون من قبل عندما بهتوا بجمال طبيعتهم،

[1] – أحمد حمدي- قائمة المغضوب عليهم- د ط – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر 1980- ص 37.

إذ نصادف الشاعر "سعد الله" يتغنّى بجمال جبل الأطلاس الذي بهره بمناظره الخلاّبة، فأخذ يصفه بقوله:

على جـانبيـك الربيع (فعولن... إيقاع وزن المتقارب)

يزخْرفُ ما شَاء لِلْناظِرين

كُروماً وغَاباتٍ تِيـن

ونَخْلاً يطُوفُ الفَضاء الوسِيع

قطيعاً... قَطِيع

على جانِبيك الْحرير

مِن العشْبِ والزهر والياسمِينَ[1].

يسترسل الشاعر في تصوير طبيعة جبل الأطلاس بشكل إيقاعي ثري، يتناسب مع بلاغة الموضوع الشعري، لأن الطبيعة في حد ذاتها عبارة عن إيقاع.

ولما نشبت نيران الثورة التحريرية في الجزائر، اضطر كثير من الشعراء إلى مغادرة البلاد والهجرة نحو المشرق والمغرب العربيين لاستكمال الدراسة، وعلى الرغم من أنّهم كانوا بين أشقائهم العرب، إلاّ أنّهم شعروا بمرارة الغربة عن الوطن والحنين إليه، وتلك المرارة لم تكن نتيجة للاغتراب فحسب، إنّما كانت نتيجة للوضعية المزرية التي كانت تعيشها بلادهم من ويلات الاحتلال وظلمه، وهذا ما زاد من ارتباط الشعراء بوطنهم والاشتياق إليه، فالشاعر "بلقاسم خمار" كان يعيش في سوريا في مرحلة الثورة، إلاّ أنّه كان يحس بهموم وطنه ويشعر بالغربة والوحشة، وعبر عن هذا في قصائد كثيرة من بينها قصيدة "أشواق" هذا مقطع منها:

وطَنِي تَركْتُك مرغَماً .. وتَركْتُ فِيك سعادِتي (متفاعلن....إيقاع وزن الكامل)

ورمى الزمان بِمهجتِي كالْويل فِي فِقْر الْبوادِي

حيثُ التعاسةُ كالْظلاَمِ تُثير آلاَمِي وبـُـؤْسِي

ولَظى السرابِ، ووحشَةَ الآفَاق تَلْهثُ كالصوادِي

[1] – د/ أبو القاسم سعد الله- الزمن الأخضر- ص 213.

وَأناَ الشريد، أَناَ الـ ـشِقِي، أَناَ المعذب فِي بعادِي[1].

إن الشاعر في حال تذكر واشتياق وحنين لوطنه، فهو يعبر عن آلامه وحزنه وغربته في إيقاع صاخب وحاد موافق لهذا الموضع الشعري.

وبعد أن ولّى زمن القهر والاستبداد، شهدت الجزائر يقظة شاملة لإعادة بناء الوطن الذي دمره العدو، حيث انصب جلّ اهتمام أبنائها على الثورة الزراعية والصناعية، وإعادة تشييد مـا حطّم من مباني ومدارس ومساجد، ومكافحة الفقر والحرمان بالعمل الكادح، والشعر الجزائري الحديث حافل بمثل هذه الأحداث ونلمس ذلك في شعر "محمد الأخضر عبد القـادر الـسائحي" مثلما في العينة الشعرية التالية:

إِنهاَ ثـَورة الشعبِ (فاعلاتن... إيقاع وزن الرمل)

لِلْصِناَعةِ

لِلْزراعةِ

ثَورة الشعبِ إِلى الشعبِ الْجرِيح

ثَورة الفِكْرِ إلى الفِكْرِ الـصحِيح

ثَورة الحقّ إلى الحقّ الـصريح

لِنَرى فِي عودِةِ الأَرضِ إِلَى الفَلاحِ

آمال الفَقِيـ ـر

فِي اعتِباَرِ العامِلِ الْـكاَدِح[2]

يعبر الشاعر عن الثورة التي شنّها الشعب الجزائري لإعادة بناء بـلاده التـي حطّمهـا الاستعمار معتمدا إيقاع وزن الرمل المناسب لمثل هذه المواقف الشعرية التي تـستلزم إيقاعـاً خفيفا ومتسارعاً نوعا ما ليتماشى مع الحركة التغيرية التجديدية التي يمر بها الشعب الجزائري، فبهذا انتقل الجزائريون من حالة الجمود والتخلّف إلى وضعية تنطلق معها حتماً قـوة الحركـة والتقدم، ويدلّ هذا على اهتمام الشاعر الجزائري المتشبع بالروح الوطنية بما كان يـدور فـي وطنه من أحداث، وتأثّره بالظروف التي عانى منها، إذ عبر عن حبه لهذا الـوطن بالنـضال

[1] - محمد بلقاسم خمار- إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق- د ط- المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر- 1986- ص 91.
[2] – محمد الأخضر عبد القادر السائحي- أغنيات أوراسية – ص 105.

والتضحية في سبيل تحقيق حريته، وعبر عن هذا الحب أيضا، بالعمل والبناء الذي اتخذ أشكالا مختلفة بعد الاستقلال.

ج- التجارب العاطفية:

إن الشعر العاطفي أو الوجداني قليل في الشعر الجزائـري مقارنـة بالـشعر الثـوري والوطني، وهذا راجع إلى الظروف التي كان يعيشها الشاعر الجزائري إبان الاحتلال، من قيد للحريات ومعايشة للنكبات والأمور المحبطة، « فقد كانت القيود الاستعمارية أقـسى مـن أن تسمح للشاعر بأن يتغنّى بعواطفه أو ينصرف لنوازع ذاته»[1]، بالإضافة إلى ذلك الكبـت الـذي كان يحياه الشاعر جراء البيئة الجزائرية المحافظة، وجراء التقاليد الاجتماعية المفروضة، التي ترفض كلّ حديث عن حب امرأة أو الميل إليها الأمر الذي منع الشاعر الجزائري من العنايـة بمشاعره المكبوتة في وجدانه.

ولقد استعاض الشعراء عن ذلك بشعر عاطفي يتغنى بحب الـوطن ووصـف طبيعتـه الجذّابة، أو التعبير عن أحاسيسهم بأسلوب رمزي غير مباشر، باستثناء بعض الـشعراء الـذين غادروا الجزائر لمواصلة الدراسة في المشرق والمغرب العربيين ممـا سـمح لهـم بـالتفتّح والاطلاع على علاقات اجتماعية جديدة، فنتج عن هذا بعض القصائد التي تعبر عـن الحـب، وكان في مقدمة هؤلاء الشعراء الشاعر "أبو القاسـم سـعد الله" الـذي تحـرر مـن العقبـات الاجتماعية، وأصبح يطلق العنان لمشاعره الجياشة والتّعبير عنها بكلّ حرية، ونلمس هذا فـي قصيدته "سنلتقي" هذا مقطع منها:

رفيقَـتي عِـنْد الشّفَق (مستفعلن... إيقاع وزن الرجز)

أَنا وَأَنْتِ ذَرتـَا تُرابٍ

ذَراهما الـنسِيم فِي السحر

فَنامتا على عِنـَـاقٍ

وصلَتـا إلى القَمر

وضمتا الأعشابِ والزهر

وغَنَتـا لِلْحبِّ والـقَمر

[1] – شلتاغ عبود شراد- حركة الشعر الحر في الجزائر- ص 108.

وعاشَتا طِفْلَين يمرحـ ـَ ـان...

أَنَا وأنْتِ والشفَق

وَأمسِنا المدفُون بِالْـ ـعراءِ

سنَلتَقِي فِي ضمةِ انْتِصارٍ[1]

إنّ الشاعر يحن إلى رفيقته التي ابتعد عنها مرغما، ويحلم بمعاودة لقائها لكن في لحظة انتصار.

أما الشاعر "بلقاسم خمار" فنصادفه يعترف بحبه الدفين، الذي كان يخفيه في صدره خوفا من أن ينساه حب حبيبته في قصيدة عنوانها "اعتراف"، هذا مقطع منها:

وعنْدما عاودنِي اتّزانِي (مستفعلن ..إيقاع وزن الرجز)

أَصبحتُ أَدعوكِ

بيا صدِيقَتي

وخِفْتُ مِن حبِّكِ

أَن ينْسانِي

ولا أَراكِ بعده

رفِيـ ـقَتِي

فَـ ـبحتُ بِالسِرّ

الذِي أَعيانـ ـي

أَطلَقْتُه

وقُلْتُ يـ ـَا عشِيقَتي[2]

من البين أن إيقاع الشعر العاطفي يتلاءم كثيرا في التجارب الشعرية العاطفية الجزائرية مع إيقاع وزن الرجز، لما ينعم به من صرامة وثبات وتقريرية وتوكيد ينسجم مع قابلية التفكير الشعري الذي يستلزمه الموضوع الوجداني.

---

1 – د/ أبو القاسم سعد الله- الزمن الأخضر- ص 318- 319.

2 – محمد بلقاسم خمار- الحرف والضوء- ص 127.

وبعد أن تحقّق النّصر وانتزع الجزائريون استقلالهم، أصبح للقصيدة العاطفية مكانتها في الشعر الجزائري الحديث (الحر)، إذ أخذ الشعراء يسترسلون في التّعبير عن مشاعر الحب بكلّ حرية سيما بعد أن تخلّصوا من العراقيل الاجتماعية التي كانت تمنعهم من البوح بأحاسيسهم، إذ نجد الشاعر "عمار بو الدهان " يعبر عن شعوره وهو يودع حبيبته التي مزقت قلبه في قصيدة عنوانها "السمراء التي جندلت قلبي" والتي يقول في مطلعها:

حِين ودعتُكِ كأن الدمع جدولٌ، (فاعلاتن...إيقاع وزن الرمل)

حِين ودعتُكِ كأن القَلْب فِي الأرض مجنْدلٌ،

يا حبيبي

يا حِبيب العمر، ياغِنْوةَ بلْبُلِ[1]

أما الشاعر "أحمد حمدي" فنجده يعبر عن حبه لحبيبته غزالة التي سلبت قلبه وجعلته شارداً وهذا ما نلمسه في الموقف الشعري التالي:

يا زارعِي الجْرح (مستفعلن... إيقاع وزن الرجز)

حبِّي غَزالَةٌ وأنا الهوى فِي مقْلتيها

شَردتُ

وكانَتْ قيصريَةٌ[2]

ومما تقدم يتّضح لنا كيف أن الشعر العاطفي أخذ في التّطور والذيوع بين الشعراء الجزائريين خاصة بعد مرحلة الاستقلال إذ تتالت التجارب وكثرت النماذج الشعرية العاطفية.

د- الاتجاه القومي:

يتمتّع الشعراء الجزائريون بروح قومية قوية ليس لها مثيلا في القطر العربي، فلم يزدهم الاحتلال الأجنبي الذي تعرضت له بلادهم إلاّ إيماناً بقوميتهم وتمسكاً بها، وعلى الرغم من أن الشعراء الجزائريين اتجهوا إبان الحرب التحريرية نحو قضيتهم الوطنية التي لم تنفصل عن إطارها العام باعتبارها قضية العرب جميعاً، فإنّهم وبعد أن استعادت الجزائر حريتها أخذوا يهتمون بالقضايا العربية، وأصبحوا ينظرون إلى الوحدة العربية بنظرة واعية عميقة، كما أنهم

---

[1] – عمار بو الدهان- معزوفة الظمأ- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1982- ص 55.

[2] – أحمد حمدي- قائمة المغضوب عليهم- ص 51.

لم يبخلوا بتسجيل مشاعرهم إزاء القضايا العربية والتعبير عن آلامها وانّتصاراتها، وكان في مقدمة هؤلاء الشعراء الشاعر"محمد بلقاسم خمار" الذي أشاد بحب الوحدة العربية، وعبر عن آماله في تحقيق تلك الوحدة في قصائد كثيرة منها قصيدة "الفجر العربي" هذا مقطع منها:

أَي صوتٍ يا بِلادِي - فِي كيانِ الشعبِ رنّ (فاعلاتن... إيقاع وزن الرمل)

مِن ذُرى الأوراسِ، من دجلَةٍ مِن لُحجٍ تَغَنى

يرِدى والنِّيل ذَاباً فِي عِناقٍ واطْمَأنَّا

إيه يا وحدتنا .. يا فَجرها النابع هِنا[1]

إن الشاعر يحلم بتحقيق الوحدة العربية، ولهذا نجده يعبر عنها بتلك الروح الجياشة والحب العميق والصادق وذلك باستخدام إيقاع وزن الرمل الذي يتلاءم مع هذا الموقف الشعوري الثائر والمتضامن مع الأشقاء العرب المقهورين، فهو لم يفرق بين كفاح شعبه وكفاح باقي أبناء الأمة العربية حيث ربط ربطا محكماً بين النضال في الأوراس والنضال في دجلة والنيل.

أما القضية الفلسطينية فهي من أهم القضايا التي استقطبت اهتمام الشعراء الجزائريين فهي قضية العرب الأولى، « وقد احتلت هذه القضية مكان الصدارة لا من وقت النكبة 1948 فحسب، بل من وقت مبكر جدا »[2]، وشعراء الشعر الجزائري الحديث (الحر) لم يقفوا مكتوفي الأيدي أمام هذه القضية بل عبروا عن مأساتها، وأشادوا بحب فلسطين وهم كلّهم أمل في تحقيق حريتها فالشاعر "محمد بلقاسم خمار" في قصيدته "ملكة الجمال...فلسطينية" يرمز إلى المقاومة الفلسطينية من خلال الفتاة "سهام" التي استنهضت همم الإنسان العربي، وأيقظت فيه روح المقاومة والتمرد، وجعلته يدرك مكانه من هذا العالم، فقد كانت بمثابة النور الذي أضاء طريقه العاتمة، ومصداق ذلك قوله:

ونَحن الشعراء

كُنا بِلا وحي... بِلا إِلْهامٍ (مستفعلن... إيقاع وزن الرجز)

كُنا بِلا مَنابِع الْجمال

---

[1] - محمد بلقاسم خمار- إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق- ص 97.
[2] – د/ عبد الله ركيبي قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر – ط 3- الدار العربية للكتاب ليبيا- تونس- 1977- ص 75.

كُنا مع الأوهامِ

حتّى أطلَ وجهكِ الـفَتان

تَـفِيض مِـن جبِينِهِ الدِّماءِ

فَانْطَلَقَتْ مِن لَيلنا الألْحـان

وانْسكبتْ دموعنا جِياد[1]

تعبر هذه الأسطر الشعرية عن مدى تأثر الشاعر الجزائري بمـا يـدور فـي الـشقيقة فلسطين من قهر وظلم وانتهاك، باعتماد إيقاع وزن الرجز الذي ينسجم من حيث هو وزن بسيط وهادف مع الموقف الشعري الثائر والرافض للعبودية.

أما الشاعر "عبد العالي رزاقي" فيرى أن القضية الفلسطينية هي أكبر هم عربي تحملـه الأرض العربية في أعماقها، وأن مأساتها أصبحت مرهونة لدى الأنظمة الحاكمة إذ يقول:

هذِهِ الأرض ومن فِيهـا (فاعلاتن...إيقاع وزن الرمل)

(أطَالَ اللهُ أعمارهم)

تَحمِلُ فِي أعماقِها أكْبر هَمٍّ عربيّ

وجهي القُـدس

وهذا زمن الجرح الفِلسطِيني مرهوناً لَدى

(أنْـظِمـةِ الـ ـرِّدةِ)

والقَال وَأشْباَهِ الرجال[2]

يتبين لنا من خلال هذه الأبيات الخطّية مدى تأثر الشاعر وإحـساسه بمأسـاة الـشعب الفلسطيني، ويظهر هذا من الكيفية التي كتب بها أسطره الشعرية، إذ خلّفت صراعاً بين البياض والسواد الموحي بالحالة الانفعالية المتأثّرة التي يعانيها الشاعر.

وقضية العراق أيضاً، من القضايا التي شغلت اهتمام الشعراء الجزائـريين، فالـشاعر "بلقاسم خمار" ينظر إلى بغداد على أنّها أمل العروبة ورمز المجد العربي، فلهـذا لا يجـب أن

---

[1] – محمد بلقاسم خمار- الحرف والضوء- ص 82.

[2] – عبد العالي رزاقي – أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي- ط 2- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر- 1983 - ص 15.

يلين شعب العروبة أمام الأعداء، وهذا ما عبر عنه في قصيدة كتبها بمناسبة أحداث العراق، هذا مقطع منها:

بغْداد يا أَملَ العروبةِ هلْ تُواريك السدود (مستفعلن... إيقاع وزن الرجز)

بغْداد يـا خَطَر –إذَالِنَّا- سيجتاح الْـوجود

سيبدد الـمجد الـتلِيد وما بنَاه لنا الْـجدود

لا لن تَلِين، ولن يزعزع عزمنا قَصفَ الرعود

بغْداد إقْلِيمنـَا الـْمهتَاج إنك لـن تـَـحِيد

بغْداد يـ ـَا إقْليمنَـا تَفْديـ ـك الأُسـ ـود[1]

بنى الشاعر أيضا سطوره الشعرية على إيقاع وزن الرجز لأنّه – كما أشـرنا سـابقاً- يتوافق مع الحالة الشعورية الانفعالية الثائرة التي يحياها الشاعر.

وفي الواقع، إن الشعر الجزائري الحديث حافل بالنماذج التي عبرت عن الروح القومية التي يتشبع بها الشعراء الجزائريون، وعن آمالهم في تحقيق الوحدة العربية، فهـي حلـم كـلّ إنسان تجري في عروقه دماء عربية، لأنّه يؤمن بأن انتماءه القومي هو ردع يحميه ويشد أزره في كفاحه العادل.

وبهذا نرجوا أن نكون قد أعطينا نظرة عامة عن القضايا والأحداث التي عالجها الـشعر الجزائري الحديث، وهي كثيرة يستعصى حصرها كلّها، فقد اكتفينا بذكر الأهم منهـا والبـارز فقط.

3- الخصائص الفنّية:

يتّسم الشعر الجزائري الحديث بتنوع خصائصه الفنّية، وتفاوت الشعراء في إخلاصـهم لها تبعا لتفاوت مواهبهم وقدراتهم وظروفهم، ونذكر منها: التشكيل الموسيقي، واللغة والصورة الشعرية والرمز، ويفترض أن تمزج القصيدة الجزائرية الحديثة (الحرة) بين هذه القيم الفنّية لا التفريق بينها.

---

[1] – محمد بلقاسم خمار- إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق – ص 102- 103.

أ- التشكيل الموسيقي:

إن الشعر الحديث (الحر) في الحقيقة هو «ظاهرة عروضية قبل كلّ شئ»[1]، لأنّه يعنى بالتشكيل الموسيقي للشعر العربي، فهو يختلف اختلافاً كلّيا عن الشكل التقليدي الموروث للشعر، إذ أن شعراءه لم يعودوا يعتمدون على البيت ذي الطابع التناظري، إنّما استبدلوه بالسطر الشعري أو" البيت الخطّي" [2] كما يسميه "مصطفى حركات"، ويتركب هذا السطر من عدد غير ثابت من التفعيلات، ويؤكّد هذا الرأي "عز الدين إسماعيل" حين قال: « فالسطر الشعري في القصيدة سواء أطال أم قصر مازال خاضعاً للتنسيق الجزئي للأصوات والحركات والمتمثل في التفعيلة، أما عدد هذه التفعيلات في كلّ سطر فهو غير محدود وغير خاضع لنظام معين أما نهاية السطر الشعري فلا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه»[3] ، وتوافقه في هذا الرأي "نازك الملائكة" حينما تحدد أسلوب الشعر الحر بقولها: «هو شعر ذو سطر واحد ليس له طول ثابت، وإنّما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه »[4]، أما أساس الوزن في الشعر الحر فإنّه: « يقوم على وحدة التفعيلة»[5]، إذ يمكن أن يبنى السطر الشعري على تفعيلة واحدة لأن التفعيلة ذاتها « بنية موسيقية منظمة»[6]، مما يعني أن للشاعر حرية التنويع في عدد التفعيلات أو طول السطر الشعري، بيد أن "عز الدين إسماعيل" يرى أن: «التنويع في عدد التفعيلات داخل السطر الواحد غير ممكن إلاّ في إطار الوزن التقليدي»[7]، وهذا الرأي يحتاج إلى نظر ومزيد من التأمل في إطار القصيدة العربية عموماً.

أما البحور المعتمدة في الشعر الحر فهي البحور الصافية*، لأنّها تسهل على الشاعر عملية النظم كما تقول "نازك الملائكة": « والحقيقة أن نظم الشعر الحر بالبحور الصافية أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة، لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر وموسيقى

[1] - نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر – ص 51.
[2] - د/ مصطفى حركات- نظرية الوزن (الشعر العربي وعروضه) – د ط- دار الأفاق – 2005- ص 251.
[3] - د/ عز الدين إسماعيل- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفّنية- ط3- دار العودة ودار الثقافة بيروت- 1983 - ص 66.
[4] - نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 58.
[5] - المرجع نفسه- ص 61.
[6] - د/ عز الدين إسماعيل – الشعر العربي قضاياه وظواهره الفّنية- ص 85.
[7] - المرجع نفسه- ص 101.
* - البحور الصافية هي الهزج، الوافر، الكامل، الرجز، الرمل، المتقارب المتدارك.

أيسر»[1]، ولكن هذا لا يمنع الشاعر من النظم بالبحور المركبة، وإن كانت "نازك الملائكة" تستبعد ذلك حين تقول: «أما البحور الأخرى التي لم نتعرض لها كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح فإنّها لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق لأنها ذات تفعيلات متنوعة لا تكرار فيها»[2]، إلاّ أن مسيرة الشعر الجديد أثبتت عكس ذلك، « وخير مثال للرد على رأيها قصيدة السياب» ها...هو...هوه « التي تقوم على الطويل »[3].

ولقد تحرر شعراء الشعر الحديث من أسر القافية، إذ أنّهم لم يعودوا يلتزمون بوحدة القافية في قصيدة بأكملها، وإنّما عمدوا إلى تنويعها، ولكن هذا لا يعني أن الشعر الحديث تجاهل القافية « فقد أتى بها أحياناً ولكن بنظام جديد غير أحادي، إذ يمكن أن تأتي عدة قواف في القصيدة الواحدة »[4]، أي بألوان مختلفة.

ولم يأت التّغيير في شكل القصيدة والتخلّي عن الوزن والقافية تلقائيا، إنّما جاء نتيجة للتغيرات التي شهدتها مختلف مناحي الحياة العربية، السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وهذا ما أثبته عبد القادر رابحي حين قال: « إن التخلّص من العنصرين الأساسيين في البنية البيئية الظاهرة في القصيدة العمودية وهما: الإلزامية العددية لتفعيلة البيت الشعري والإلزامية الترصيعية (القافية) التي تكتمل من خلالها بناء البيت في تصوره الإيقاعي، لم يكن وليد استبدال ظاهر بظاهر، أو ثوب بثوب، بقدر ما كان وليد حتمية تاريخية اقتضتها حركية التّغيير التي شملت مجمل البنيات السياسية والاقتصادية والثقافية التي شهدها المجتمع العربي »[5] وفي ظل هذه الظروف المتغيرة كان على الشاعر العربي أن ينتقل من كلاسيكية إيقاع البيت الشعري إلى موسيقى أكثر رحابة وحرية، وعدم الالتزام بعنصري الوزن والقافية.

ولقد استخدم شعراء الشعر الحر أسلوب التدوير بكثرة لأن الشعر الحر لا يقوم على التّجاوز بين الأبيات كما هو الحال في النظرة التقليدية، إنّما على التكامل والتواصل بين أجزاء القصيدة كما أنّهم استخدموا ظاهرة التكرار بصورة مكثّفة.

ويمنح الشعر الحر للشاعر حرية التّعبير عما يخالج صدره من مشاعر وأحاسيس بنفس واحد ودون انقطاع باعتماد الجملة الشعرية وهي: « بنية موسيقية أكبر من السطر الشعري

---

[1] - نازك الملائكة – قضايا الشعر المعاصر – ص 61.
[2] - المرجع نفسه- ص 66- 67.
[3] - د/ عبد الرحمن تبرماسين- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر- ص 49.
[4] - سيد البحراوي- العروض وإيقاع الشعر العربي- دط- الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993- ص 101.
[5] - عبد القادر رابحي- النّص والتقعيد (دراسة في البنية الشكلية للشعر الجزائري المعاصر)- دط- دار الغرب للنشر والتوزيع – 2003- ص 42.

وإن بقيت محتفظة بكلّ خصائصه، فالجملة تشغل أكثر من سطر، وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر»[1]، وهذا مناسب للتدفق الشعوري للشاعر والتعبير بشكل إيقاعي مستمر وممتد.

ومما تقدم يتّضح لنا أن الشعر الحديث (الحر) هو الثورة التي أعلنها الشعراء على الشكل القديم للشعر العربي، مما يعني الخروج عن القوانين العروضية التي ألفتها الأذن العربية إلاّ أن "نازك الملائكة" ترى عكس ذلك حين تقول: « والشعر الحر ليس الخروج على قوانين الأذن العربية والعروض العربية، وإنّما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين خاضعاً لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضرب والمجزوء والمشطور، وإن أية قصيدة خرجت عن هذا قصيدة ركيكة الموسيقي ومختلة الوزن »[2]، وإذا أخذنا برأي "نازك الملائكة" فإن الشعر الحر لن يكون شعراً حراً، لأنّها بموقفها هذا تضبط الشعر الحر بقوانين والخروج عن هذه القوانين يعد بحسبها تجاوزات خطيرة ترفضها الفطرة العربية السليمة، وبهذا فهي تعقّد الأمر على الشعراء المجددين وتعرقل محاولاتهم التجديدية، وهذا ما أكّده "ساندي سالم أبو سيف" حين قال: « وهذه الدعوات التي شددت فيها الناقدة على ضرورة العودة إلى علم العروض والاحتكام إلى القوانين العروضية القديمة، ويجب أن تقبل كلّ قصيدة التقطيع الكامل على أساس ذلك العروض، تكشف عن رغبتها في تقعيد الشعر الحر وكبح الاجتهادات العروضية التي يقوم بها عدد من الشعراء المجددين»[3].

فمهما تضاربت الآراء تبقى حركة الشعر الحر ثورة عظيمة قام بها الفكر العربي ضد الشكل التقليدي الرتيب للشعر، و التي كان لها صدى عميقا وإيجابيا في نفوس الشعراء، إذ راحوا ينظمون على منوال هذا الشكل الجديد.

أما فيما يخص التّشكيل الموسيقي للقصيدة الجزائرية الحديثة (الحرة)، فإنّها حتما اكتست نفس الطابع الذي ميز القصيدة العربية الجديدة، باعتبار أن الشعر الجزائري الحديث كان – كما مر بنا سابقاً - شديد التأثر بحركة الشعر الحر التي ظهرت في المشرق العربي، ولأن «الشعر الجزائري ميال إلى الاتّباع أكثر من الابتداع»[4]، غير أن تجاربه الأولى لم تتحرر من رواسب الشكل التقليدي تحررا كلّياً، إذ أن شعراءه لم يتعدوا الانتقال من نظام الشطرين إلى نظام الشطر

[1] - د/ عز الدين إسماعيل- الشعر العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته الفنّية- ص 108.
[2] - نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 71.
[3] - ساندي سالم أبو سيف- قضايا النقد والحداثه – دط- المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت 2005- ص 148.
[4] - د/ حسين أبو النجا- الإيقاع في الشعر الجزائري- دط- منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين 2003- ص 33.

الواحد، «بينما بعضها الآخر لا يعدو رصف التفعيلات المتجاورة أو المفردة أحياناً »[1]، كما أنّهم لم يتخلّصوا من أسر القافية، بل التزموا بها في أغلب الأحيان لاسيما في مرحلة الثـورة، «لأن المضمون كان يفرض على الشاعر نوعا من الموسيقى المتميزة بجملها المتقطعة ذات الجـرس الحاد تعتمد على جلبة الموسيقى في تبليغ معانيها مما جعل بعض الـشعراء يـضحي بـصحة المعنى وقوته وجمال الصورة ودقّتها من أجل المحافظة على القافية» [2]، ومن النمـاذج التـي حافظت على نظام القافية قصيدة «بيت القصيدة» [3] للشاعر " بلقاسم خمار".

ولم يتعامل الشعراء الجزائريون بحرية مع البحور العروضية، بل كانوا أضيق مجـالا، لأنّهم لا يكادون يخرجون عن مجزوء الرجز والرمل والمتقارب، فهي البحور التي نظموا فيها جميعاً، ولعلّ هذا ما يفسر موقف "محمد مصايف" حينما قال: « وكم كنت أتمنى أن يقرأ البياتي والسياب ونازك الملائكة وغيرهم شعر شعرائنا الأحرار على الصفحة الأخيـرة مـن جريـدة "الشعب" ليروا كيف أن هذا الشعر الذي اندفعوا إليه بدافع فلسفي إنساني عاد مطية سهلة مذلّلـة لكلّ من عجز عن أن يركب جواد الفقرة وعن أن يسير على الأقدام لضعفه كما مال في القـديم بعض النظاميين إلى الرجز الذي يطلق عليه حمار الشعراء»[4].

يرى "مصايف" أن الشعراء الجزائريين الأحرار لم يجدوا صعوبة في النسج على منوال الشكل الجديد، فلعلّ ذلك راجع إلى أن تجاربهم لم تتعد التغيير في الشكل، ولـم يتمكنـوا مـن التعمق في الجوانب الفنّية الأخرى للقصيدة، خاصة في محاولاتهم الأولى.

أما بعد مرحلة الاستقلال بفترة، فقد أخذت القصيدة الجزائرية الحديثـة (الحـرة) فـي النضج والاكتمال لاسيما بعد الاطلاع على النماذج الجيدة في الشعر الجديد، واكتـساب الثقافـة النقدية عن طريق الصحف والمجلاّت والكتب، وبهذا استطاع الشعراء أن يتخلصوا من رواسب الشعر التقليدي الذي كان سائدا في التجارب الأولى، كما أنّهم تخلّصوا من قبضة الانسجام بـين الوقفة العروضية والدلالية الكلاسيكية وأضحت الأسطر الشعرية تستقلّ بنفسها عروضياً، ومـع ذلك فهي لم تنفصل من حيث المعنى والصورة والبناء العام عن بقية القـصيدة، لأن الـشاعر

[1] - شلتاغ عبود شراد- حركة الشعر الحر في الجزائر- ص 143.
[2] - د/ محمد ناصر – الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنّية – ص 223.
[3] - محمد بلقاسم خمار- إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق- ص 101.
[4] - د/ محمد مصايف- فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث ط2- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1981 - ص 47.

الجزائري أصبح يعتني بالعمل الشعري ككلّ، مراعياً الموسيقى الداخلية المتنامية عبر الموقف الشعوري والإحساس النفسي ونلاحظ هذه الظاهرة في شعر " أحمد حمدي":

اسمك كـان المبتـدأ (مستفعلن... إيقاع تفعيلة الرجز)

وكانَتْ النِّهايةُ السقُوطَ فِي العينَين

كان الحلْم أولاً بحجمِ الأرضِ

فِيهـا الشجر الواقِف كالجِبال

والتماثِيلُ التِي ارتُكِبتْ فِي حضورها الحب[1]

من الواضح أن الشاعر لم يعد يهتم بالقافية ولا يبالي بالتناسب الصوتي بين الأسطر الشعرية وبهذا يكون قد تخلّص من الرتابة الموسيقية المعهودة.

فقد تحقّق مع الشعراء الشباب من جيل الاستقلال تطوراً واضحاً في موسيقى الشعر حيث أصبحوا يعتمدون الجملة الشعرية كبديل للسطر الشعري، فإذا كنّا في الشعر العمودي نستطيع الوقوف عند نهاية البيت المقفى، وغير المقفى، فإنّنا مع الجملة الشعرية لا نملك القدرة على التوقف، وإنّما ننساق مع الدفقة الشعورية المتحكمة في بناء الجملة الشعرية ولا نتوقف حتّى نهتدي إلى نهايتها بغض النظر عن أية وقفة عروضية أو دلالية، ومن بين هؤلاء الشعراء الشباب الشاعر "عبد العالي رزاقي" فهو أكثر الشعراء الجزائريين استخداماً للجملة الشعرية، مثلما في الموقف الشعري التالي:

صور تَنْهمِر الآن على ذاكِرتـي فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلا (فاعلاتن.. إيقاع وزن الرمل)

واحِدةٌ لاَ مرأةٍ نَامتْ على صدري، وكانَتْ تَرتَدِي تن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

أحزانَهـا تن فاعلا

فِي زمنٍ آخَر، منْسوب على أول مـن يخْطُبِ تن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فع

فِي المؤْتَمر الدولِي، بِاسمِ الأرضِ والوحدةِ والشعبِ، لاتن فعلات فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فا

وأخْـرى علاتن

---

[1] - أحمد حمدي- قائمة المغضوب عليهم- ص 05.

لَمْ أَعُدْ أَعْرِفُ عَنْهَـا غَيـر عنْوانٍ قَدِيمٍ، بَـقَيتْ	فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلا
آثاره	تن فاعلا
فِـي الـصفْحةِ الأُولَـى	تن فاعلاتن فا
مِن الإبحار	علاتن فاع
مرسومـًا	لاتن فا
بِخَطٍّ	علاتن
عربّي[1]	فعلاتن

من البين أن الشاعر لم يعط موسيقاه أي اعتبار من الاعتبارات الكلاسيكية الرتيبة، بـل انساق وراء دفقته الشعورية ولم يول الوقفات العروضية أو الدلالية أدنى اهتمام، واستمر فـي التّعبير عما يخالج صدره باستخدام ظاهرة التدوير* التي منحته حرية مسايرة شـحنته النفـسية فعبر عنها بنفس واحدة دون أي انقطاع باستثناء الوقف الذي وقع في البيت الخطي السادس ثـم استمر في إفراغ شحنته في الأبيات الموالية.

و اللافت للانتباه في هذه الأبيات الخطّية هو ذلك الصراع بين البياض والـسواد الـذي وظّفه الشاعر رغبة في استغلال فضاء الصفحة، فأكسبته حركة إيقاعية متنامية وممتـدة علـى طول الخطاب الشعري لها دور في إثارة بصر المتلقي وسمعه على السواء.

وإذا كان الشعراء الجزائريون يؤثرون في تجاربهم الأولى بحر الرمل ومجزوء الرجـز والمتقارب، فإنّهم أصبحوا يطرقون جميع أبواب البحور الصافية، بل إنّهم مزجوا بين أكثر مـن وزن شعري في القصيدة الواحدة.

إن أهم ما يمكن أن يلحظه الباحث في الشعر الجزائري، هو أن القصيدة الحديثة (الحرة) في إرهاصاتها الأولى لم تكن مكتملة وواضحة، لأنّها ظلت أسيرة الشكل القديم الرتيب، إلاّ أنّها ومع مرور الوقت، أصبحت تجارب الشباب من جيل الاستقلال أكثر تمثلا لتقنيات الشعر الحر، وأوفى تعاملا مع القصيدة الجديدة، إذ اتجه معظم الشعراء إلى النسج على أسلوب هـذا اللـون

---

[1] - عبد العالي رزاقي- أطفال بورسعيد يهاجرون الى أول ماي- ص 14.

* - ينظر الفصل الثاني من هذه الدراسة- ص 77.

الجديد بشكل واع ومتقن،وهذا لم يقتصر على التشكيل الموسيقي فحسب، بل مس جميع الجوانب الفنّية الأخرى للقصيدة مثل: اللغة والصورة والبناء العام.

ب- اللغة:

إن اللغة هي مادة بناء الشعر،« فلغة الشعر العاطفة، ولغة النثر لغة العقل، ذلك أن غاية النثر نقل أفكار المتكلم والكاتب، أما الشعر فإنّه يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعرا يتجاوب هو معه، فيندفع إلى الكشف عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور، وفي لغة هي الصورة»[1]، مما يعني أن الشاعر يعيد إلى الكلمات قوة معانيها في هذه الصورة وذلك من خلال تأليفها في عبارات لغوية.

والشعر الجزائري الحديث (الحر) استخدم لغة مبتكرة وجديدة في دلالاتها ومادتها متماشية مع روح العصر، « فقد تخطّت الأساليب الصحفية الوعظية واللغة المحنطة والأشكال الشعرية القديمة وفتحت المجال لأساليب فنّية حديثة ومتنوعة وللغة فنّية أكثر حيوية وديناميكية تزخر بالكلمات والعبارات الحية المستعملة، لغة أقرب إلى لغة الحياة الزاخرة منها إلى لغة الكتب المكلّفة»[2]، إذ وظّف الشاعر الجزائري في قصائده ألفاظا مناسبة للتعبير عن مشاهد الثورة ولهذا: «جاءت لغته ذات جرس صلد يتناسب مع الهتافات التي امتلأت بها الحناجر أنذاك» [3]، حيث نجد أنّفسنا أمام ألفاظ ذات إيقاع قوي وحاد يعكس صور الحرب الدامية وأجواءها مثل: الرصاص، البندقية، الدم، السلاسل، الثأر، الحقد، العدو، البطولة، النّار...إلخ.

لا يقتصر هذا على شاعر واحد، إنّما كان هو القاموس اللغوي للشعراء الجزائريين في تلك الفترة الحرجة من تاريخ الجزائر، « لأن الشاعر يستعمل من اللغة ما يخدم غرض موضوعه أولا وقبل كلّ شيء، إماّ عن طريق استحضار القاموس الموافق لموقفه، وإما عن طريق الاستحضار والاستحضار المضاد»[4]، ومن النماذج التي تصور أجواء الثورة هذا المقطع للشاعر "سعد الله":

يِالبطُولاتِ، يِروح الشهداءِ (فاعلاتن... إيقاع وزن الرمل)

يِالشِّعاراتِ يِآلافِ الضحاياَ

---

[1] – د/ محمد غنيمي هلال- النقد الأدبي الحديث- ص 377.

[2] – مجلّة أدبية ثقافية- السنة الثالثة عشر- عدد 58- تصدرها وزارة الثقافة – أوت/ سبتمبر – 1983- محمد سعيدي- الابن الذي يجمع شتات الذاكرة- ص 46.

[3] – شلتاغ عبود شراد- حركة الشعر الحر في الجزائر – ص 136- 137.

[4] – عبد القادر رابحي- النّص والتقعيد ج1- ص 76.

سوفَ لاَ أُلْقِي السِّلاَح

سوفَ لاَ تُبرح كَفـِّي بنْدقِيـ ـَةً

سوفَ لاَ يفْرغُ جيبِي مِن رصاصٍ[1].

إن الألفاظ التي وظفها الشاعر كلّها تعبر عن أساليب الثورة وما يدور فيها مـن دمـارٍ واضطهاد وما تخلّفه من آثار لذا اتّسم إيقاعها بالقوة والحدة.

وعلى الرغم من أن اللغة التي اعتمدها الشعراء الجزائريون في مرحلة الثـورة تتميـز بالصخب والضجيج والإيقاع الحاد، فإنّنا نجد بعض النماذج التي تخات عن ذلك الصخب، سيما في أواخر هذه المرحلة، ونمثل لهذا بقصيدة "نجمة الغروب" لـ "سعد الله" هذه عينة منها:

يا نَجمـةَ الغُروبِ (مستفعلن... إيقاع وزن الرجز)

علاَم تـَحزنِين؟

تـُؤْرِقِين الليلَ بـِالأنِيـ ـن

وتَبعثِين نَحو كُلّ قَلْبٍ عـاشِقٍ...

قَـذِيفَةً مِن الحِممِ

وشُعلَةً مِـن الألَمِ[2].

فإذا استثنينا بعض الألفاظ مثل: (قذيفة من الحمم، وشعلة من الألم)، فإنّنـا نجـد لغـة الشاعر هادئة وبعيدة عن كل صخب، وذات إيقاع رصين وثابت.

أما في مرحلة الاستقلال، فتبدو لغة الشباب ضعيفة، خاصة في تجاربهم الأولى، حتـى إنّك تصادف الأخطاء اللغوية والنحوية، وقد يرجع هذا الضعف والنقص إلـى قلّـة اتـصالهم بالتراث أو لأنّهم شعراء مبتدئون، فلم يكتسبوا الخبرة الكافية للكتابة بشكل متقن.

غير أن الأمر لم يبق كذلك مع مرور الزمن، سيما في الـسنوات التـي تلـت مرحلـة الاستقلال إذ أخذ الشعراء في تطوير لغتهم وتصحيح الأخطاء والعيوب التي وقعوا فيها من قبل خاصة بعد اتساع اطلاعهم وتعمق تجاربهم، فمالت لغتهم إلى الإيجار، وعـدم اعتمـاد أدوات الربط كحروف العطف، وهذا ما نلاحظه في هذا المقطع للشاعر "أحمد حمدي":

---

1 - د/ أبو القاسم سعد الله- الزمن الأخضر ص 283.

2 – المصدر نفسه- ص 359.

أَتحسـس رأْسِي! . (فعلن... إيقاع وزن الخبب)

أَذْكُر قَائِمةَ الـمحظُوراتِ

فِـي عصرِ الموتِ

الحبِّ...المِيلادِ...الـكُتُبِ

الأرضِ...الشِّعرِ...الثورةُ[1].

استعاض الشاعر عن حروف العطف أو أدوات الربط باستخدام نقاط التواصـل التـي توحي باستمرارية الحديث، وبالتالي امتدادية الإيقاع.

ولقد عمد الشعراء إلى استخدام ظاهرة تداخل الأصوات في اللغة الشعرية التي تزيد من بلاغة الإيقاع الشعري، إذ نصادف الشاعر يتكلّم بضمير "الأنا" وفجأة ينتقل إلى أسلوب القـص بحثاً عن الأدوات التي تساعده على البوح بما يريد، وأكثر الشعراء اسـتخداماً لهـذه الظـاهرة الشاعر "عمر أزراج" ومصداق ذلك قوله:

وَأناَ السِّكِين والتفاحةُ الخَجلَى بِلاد نَائِمه (فاعلاتن...إيقاع وزن الرمل)

موسِمِي لَيس صراخًا، الصحارِي قَائِمه

وَأناَ مِن ضِلْعِ نارٍ قَـد خَرجتُ

وولَجتُ الرملَ/ أبصرتُ زمانِي

يتـَعرى

مِن سرادِيبِ القُبولْ[2]

إن اللغة الشعرية لدى الشعراء الجزائريين، وإن اقتربت أحيانا مما يعرف بلغة الحيـاة اليومية فإنّها حققت تطوراً ملموساً، لاسيما بعد مرحلة الاستقلال، إذ أصبح الشعراء يستخدمون لغة جديدة ومستحدثة، وابتعدوا كلّيا عن تلك اللغة التقليدية الجاهزة.

1 – أحمد حمدي- قائمة المغضوب عليهم- ص 58.
2 – عمر أزراج- الجميلة تقتل الوحش – د ط الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر – دت/ ص 95.

ج- الصورة الشعرية:

إن أهم ما يميز الشعر الحديث هو إيقاعه الذي انتّقل من النظـام البيتـي إلـى النظـام التفعيلة، وعناية شعرائه بالصورة وتكثيفها أكثر من الشعراء القدماء « والصورة الشعرية هـي ما تقترحه المرجعية الفكرية من فضاء تتعلق مفاتحيه على تناص دلالي يؤدي بالضرورة إلـى شعرية نابعة من الموقف»[1]، وتقوم الصورة الشعرية في الشعر الجديد على العلاقات الجزئيـة فتجد صوراً ذوقية وأخرى سمعية وأخرى بصرية، فتتكامل هذه الصور فيما بينها لتشّكل لوحة فنّية تعبر عن رؤية الشاعر وعن المعنى بشكل غير مباشر.

ولا يخلو الشعر الجزائري الحديث من مثل هذه الصور الشعرية، فعلى الرغم من تلـك العقبات التي واجهت حركة الشعر الحر في الجزائر، وميل الشعراء إلـى تخـصيص الـشعر للأمور السياسية، فإن الشعراء عمدوا إلى استخدام الصورة في شعرهم، لأنّهـا تعـد الركيـزة الأساسية في بناء العمل الشعري وبها يعبر الشاعر عن مشاعره وأفكاره ومواقفه مـن الحيـاة والمجتمع، فلم تعد الصورة عنده مجرد وسيلة للزخرفة والتزيين كمـا كانّـت عنـد الـشعراء التقليديين.

وتتميز الصورة الشعرية في الشعر الجديد بأنّها: « الخيط النفسي والشعوري الذي يربط بنية القصيدة كلّها، فإذا كان الشعر أو الإحساس أشياء تضاف إلى الصورة كما رأينا ذلك عنـد الوجدانيين والرومانسيين، فإن الشعور عند شعراء المدرسة الجديدة قـد تحـول ليـصبح هـو الصورة نفسها»[2]، مما يعني أن الصورة الشعرية هي شعور الشاعر ذاته، وجـزء مـن ذاتـه وتعبير عن تجربته الذاتية الخاصة به، ولهذا لم تعد الصورة تلتمس مـن خـلال الاسـتعارات والكنايات والتشبيهات والمجازات اللغوية، إنّما من خلال الرؤية والموقف، وغيرها من الأدوات الفنّية، ولنأخذ هذا النموذج للشاعر "أبي القاسم سعد الله"

أَوراس والـدِّماء والـعِرقُ (مستفعلن... إيقاع وزن الرجز)

وصفْحةُ السماءِ والـ ـغَسقِ

والأُفُق الـْ ـ ـمحمومِ راغِفُ حنَقٍ

كأنه وجـ ـودِي الـْ ـقَلِقْ

---

[1] – عبد القادر رابحي- النّص والتقعيد- ص 78.
[2] – د/ محمد ناصر- الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنّية- ص 528.

قَد طَـمَتْ عيونُـه إِلـى الـفَلَق

وسالَ مِـن أَطْـرافِهِ دم الـشَّفَقْ

ونَجمـ ـةٌ مِن الشمـَ ـال تَحتَرقُ

كقَلبِـي الذِي يـَ ـ ـ دق[1]

نلاحظ أن "سعد الله" يجسد حالته النفسية التي يعاني منها، وهي حالـة متـشابكة مـن العواطف الوجدانية والمشاعر الثورية، فهو يحيل على هذه المشاعر من خلال تصويره الأفـق في لحظة الغروب، والقمر الذي يبرز في حذر وقلق، وتوحي هذه الصورة بالاستعداد للثـورة والتصدي للخوف، فالشاعر لم يلجأ إلى الإفصاح المباشر عن هذه المشاعر، إنّما اكتفـى بهـذا الأسلوب الإيحائي الذي يعبر عن الصورة تلقائيا.

ولقد اتّجه بعض الشعراء إلى استخدام ما يعرف بالمعادل الموضوعي في قـصائدهم، إذ لا يواجهنا الشاعر بأفكاره بشكل مباشر، إنّما يصورها بما يعادلها من عناصر الطبيعية أو مـا يرتبط بها، وما على المتلقي إلاّ أن يستخدم ذكاءه وفطنته للكشف عـن الحالـة النفـسية التـي سيطرت على الشاعر المبدع أثناء الكتابة، وكان الشاعر"محمد صالح باوية" من أكثر الـشعراء استخداما لهذه الظاهرة، ولنلاحظ هذا النموذج الشعري:

يمتَد ذِراع النخْلَةِ السمراءِ (فعلن... إيقاع وزن الخبب)

يطْوي غِلتِي

يشْربنـِي آهـ ـةَ لَيـْلِ

فِي بِحار الظلُماتِ

يطْوي تَعاريـج الـ ـشرايين

إِلَى بحـ ـر العِرق

يورقُ فِي طَيَاتِهِ شَوك الأَرق[2]

---

[1] – د/ أبو القاسم سعد الله- الزمن الأخضر- ص 195.

[2] – محمد صالح باوية- أغنيات نضالية – د ط – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر - د ت - ص 125.

فلكي يصور الشاعر "باوية" المحنة القاسية التي مرت بها بلادته إثر الفيضانّات التي غير فيها وجه الناس والطبيعة والحياة، أخذ يوظّف الصور التي تعبر تلقائيا عن إحـساس الرعـب والهلع والجمود الذي يبعثه الموت في كلّ مكان.

وارتبطت الصورة الشعرية في الشعر الحر بالحالات النفسية للشعراء، وتميـزت هـذه التجارب بالتنوع، إذ لم تعد الصورة من ذلك الشكل الكلاسيكي الجـاهز الـذي ينفـصل عـن المنعوتات بتصويرها تصويرا بصرياً، وإنّما أخذ الشعراء الجدد على تفاوت قدراتهم يـؤثرون الصورة النفسية التي تتولد تلقائيا مع الشعور والفكرة، ومن أمثلة هذه الظاهرة هـذا النمـوذج للشاعر "أحمد حمدي":

أَتدحرج فَوقَ سلالِمِ منْزِلنا المنْخُورةِ (فعلن... إيقاع وزن الخبب)

ويـدِي اليمنَى فِي جيبِي الأيسَـر

ويدِي اليسرى غَارِقَةٌ فِي غَابةِ ثَلْـجٍ

أَدخُلُ صخَـب الشارِع

تَمتَد ضاوعِي بأجِثـةٌ

عـن جسدِي الضائِـع

فِي بِئْرِ الصمتِ[1]

من الواضح أن الشاعر "أحمد حمدي" من المتأثرين بالصورة الغريبة، لاسـيما حينمـا يعبر عن إحساسه بالظلم والقهر والاضطهاد والقلق، ولكن نحن نتساءل عن مدى واقعية هـذه الصور وصدقها.

فإذا كان بعض الشعراء دائم البحث عن الصور الغريبة والجديدة، فإنّ بعـضهم الآخـر ظلّ محافظا على الصور البسيطة التي لا تثير الدهشة والاستغراب، وهذا ما نلمسه لدى الشاعر "بلقاسم خمار" حين يقول:

يا غَادِتِي أَنْتِ لِي (مستفعلن... إيقاع وزن الرجز)

---

[1] – أحمد حمدي- قائمة المغضوب عليهم- ص 55.

حنين الأغَـاريدِ فِي غَزلي

عيون المها فِي مراعِي جنُوبي عيونكِ

ولَيلُ نَخِيلي بِواحتِنا مِثْلُ شَـ ـ ـعركِ

وورد بساتِين أرضِي كَـخَدِّكِ[1]

لم يدرج الشاعر "خمار" أي جديد في الصورة، باستثناء توظيفه لما يعرف عند البلاغيين بالتشبيه المقلوب الذي يضعف من بلاغة إيقاع الخطاب الشعري فيجعله أكثر حيوية ورصانة.

هذا ما يمكن قوله عن طبيعة الصورة الشعرية في الشعر الجزائري الحديث، من حيـث تجسيدها للواقع الجزائري وتطورها الفني.

د- الرمز:

يتميز الشعر الحديث باستخدام ظاهرة الرمز، إذ يعد هذا الأخير من أهم الظواهر الفّنيـة التي تعتمدها التجربة الشعرية في الشعر الحر،« وقد أدرك الشعراء المعاصـرين أكثـر مـن سابقيهم ما في الرمز من امتلاء، وخصوبة، وما فيه من طاقة أن يفتح أمام الـشاعر والقـارئ معا، فيضاً من الإيحاءات التي لا تنتهي إذا أحسن الشاعر استعماله»[2].

لقد تفنّن الشعراء في التعامل مع أنواع مختلفة من الرموز، طبقـاً لاخـتلاف تجـاربهم وقدراتهم الفنّية، بحيث لا تكون للرموز دلالات واضحة قبل إدراجها في سياق شعري والشعراء هم الذين يمنحون هذه الرموز الدلالة بعد أن يجسدوها في قوالب شعرية.

أما الشعراء الجزائريون الجدد فقد تعاملوا مع الرمز تبعاً للظروف السياسية التي مروا بها والحالات النفسية التي عاشوها، ففي مرحلة الثورة عمد الشعراء إلى استخدام الرمز اللغوي مثل: الأخطبوط، الغول، العنكبوت، الغراب، ووظّف الشعراء هذه الرموز لتمثّل روح الثـورة والتمرد على الاحتلال الأجنبي، ومن أمثلة ذلك هذا النموذج للشاعر"محمد الأخضر عبد القـادر السائحي"، إذ نجده يرمز إلى الاستعمار المدمر بحيوان مفترس هو الأخطبوط:

كَيفَ يقضِي الأُخْطُبوطُ الـ ـ ـيوم فِيناَ (فاعلاتن... إيقاع وزن الرمل)

فِي حياتِي وحياةِ الـ ـطيبين؟

[1] – محمد بلقاسم خمار- الحرف والضوء- ص 61- 62.

[2] – د/ محمد ناصر- الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنّية- ص 549.

كَيفَ أصبحنا قَضِيّةَ

وجُنُود الأُخْطبوطِ

يضحكُون[1].

لم يجد الشاعر أفضل من الأخطبوط كرمز للعدو الظالم والفتّاك والمستبد للحريات، لما في لفظه من بلاغة إيقاعية.

وعمد بعض الشعراء إلى استخدام نوع آخر من الرموز، ألا هو الرمز الموضوعي، إذ يمنح الشاعر بعض الأعلام والشخصيات القديمة والحديثة إيحاءات جديدة، وهو أقلّ ذيوعا من النوع الأول، لنمثل لهذه الظاهرة بالمقطع الشعري التالي:

كِلِيوباتْرا- القَمر (فعلن... إيقاع وزن الخبب)

تَخْتَفِي خَلْفَ وجهي

وتَهرب مِنيّ إلَى موحِشَاتِ القِفَار

وتَرقُد مِثْلَ جمِيعِ النِّساءِ فِي خَيالِي[2]

إن الشاعر استخدم شخصية كليوباترا الشهيرة كرمز إلى حبيبته، كما أنّه رمز إليها بعناصر الطبيعة، مثل القمر، وهو لا يتعامل مع هذه الرموز كأسماء ثابتة، بل يعطيها إيحاءات ودلالات جديدة.

ولقد أفاد الشعراء الجزائريون من الدلالة الأسطورية للرمز من خلال تعاملهم مع بعض الأساطير اليونانية، كاستخدامهم لأسطورة "أوديب"، « لأن استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث يعد من أجرأ المواقف الثورية فيه وأبعد أثارا حتى اليوم لأن ذلك استعادة للرموز الوثنية»[3].

---

[1] – محمد الأخضر عبد القادر السائحي- أغنيات أوراسية – ص 71.
[2] – أحمد حمدي- قائمة المغضوب عليهم – ص 45.
[3] – د/ إحسان عباس- اتجاهات الشعر العربي المعاصر- ط2- دار الشروق للنشر والتوزيع عمان- الأردن – 1992 - ص 128.

لم يوغل الشعراء الجزائريون في استخدام الرمز والأسطورة ولم يوظفوهما بشكل معقّد يصل إلى درجة الغموض والالتباس مثلما نجدهما في الشعر العربي الحديث لأن الهدف الـذي كانوا ينشدونه هو إيصال أفكارهم إلى المتلقي، لا إبداع نماذج غامضة ومستعصية الفهم.

وبهذا نأمل أنّنا قدمنا صورة عامة عن ملامح الشعر الجزائري الحـديث، مـن حيـث خصائصه الفنّية التي تفاوت الشعراء في تجسيدها.

وهكذا نخلص إلى القول: بأن القصيدة الجزائرية الحديثة لم تأت طفرة وإنّمـا تخمـرت كثيرا في أذهان الشعراء الجزائريين، إذ كانت الدعوة الأولى إلى التجديد في الشعر الجزائري الحديث منذ عام 1928 بريادة "رمضان حمود" الذي كان سابقاً لأوانه، بدعوته إلى الثورة على الوزن والقافية، ويثنّى عليه الشاعر "مفدي زكرياء" الذي كان ينشد التجديد في الشعر الجزائري خاصة والعربي عامة ويظهر ذلك من خلال محاولته للخروج عن الشكل القديم للشعر والتنويع في القافية، وإن كانّت محاولته أقرب إلى فن الموشحات منها إلى الشعر الحر، فإنّها تعد بـادرة موفقة.

أماّ النقلة الفعلية في القصيدة الجزائرية الحديثة، فقد كانت على يد الشاعر "أبـو القاسـم سعد الله" الذي نشر أول قصيدة حرة الوزن عام 1955 عنوانها "طريقي"، ومـن ثـم تتالـت المحاولات وراح الشعراء يهجرون الكتابة على أسلوب الشطرين، وأخذوا ينظمون على منـوال الشعر الجديد، بيد أن تجاربهم الأولى لم تكن في المستوى الفنّي المطلوب ، فهم لـم يؤسـسوا مدرسة فنّية خاصة بهم، بل اكتفوا بانشاء ما يشبه المدارس السياسية لأن الواقع الثوري فـرض عليهم ذلك فخصص الشعر الجزائري الحديث (الحر) لتحقيق وظيفة سياسية.

لقد عالج الشعر الجزائري الحديث جملة من القضايا والمواضيع، التي كانت في مقدمتها الثورة، فقد كانت بمثابة المعين الذي لا ينفذ بالنسبة للشعراء الجزائريين، إذ نهلوا منه مـادتهم الشعرية، كما أنّهم عبروا عن الروح الوطنية والقومية التي كان يتشبع بها الشعراء الجزائريون وعبروا أيضاً، عماّ كان يدور في وجدانياتهم من مشاعر الحب، وإن كان التعبيـر عـن هـذه التجارب العاطفية قليلا في مرحلة الثورة،إلاّ أنّه أخذ يتطـور وينمـو لاسـيما بعـد مرحلـة الاستقلال، إذ أصبح الشعراء يطلقون العنان لمشاعرهم ويعبرون عنها بحرية أكبر.

وتميزت القصيدة الجزائرية الحديثة بتنوع قيمها الفنّية، من حيث اللغة والتشكيل الموسيقي والصور الشعرية والرمز، فعلى الرغم من أن الشعراء لم يتحرروا من القيود التقليدية للشعر خاصة في تجاربهم الأولى، إلاّ أنّهم ومع مرور الزمن خاصة بعد مرحلة الاستقلال استطاعوا أن يحقّقوا تطورا ملموساً، إذ أصبحوا يكتبون نماذج شعرية تنافس مثيلاتها في الشعر العربي المعاصر خاصة من الناحية الفنّية والإيقاعية.

إن الشعر ليس مجرد رصف للألفاظ المنمقة أو العبارات المزخرفة، إنّما هو روح بنا تسري، تسكننا فلا نعلم لها مقرا، ولا نجد لها فينا مستقرا، روح شاعرة لا تدركها نفس شاغرة من الإحساس، تتداخل في بنائيتها إلى جانب العاطفة جملة من المسوغات، نذكر في مقدمتها "الإيقاع"، لأنّ التعويل على الإيقاع في تحديد ماهية الشعر يعد من أهم المبادئ أو المسوغات الأخرى، فهو يتّصل بالشعر إتصال الروح بالجسد، ولقد حظي هذا الأخير – الإيقاع- بكثير من الاهتمام من قبل الشعراء وعملوا جاهدين على توظيفه في الشعر العربي على مر العصور، لما يتوفر عليه من قدرة وطاقة تحفّز المتلقي على قراءة النّص الشعري وتذوقه بشكل يبعث الراحة والاطمئنان في نفسه، وبالتالي يحقق الشعر وظيفته في الامتاع والمعرفة والتّغيير لا بالنسبة للفرد الواحد فحسب، بل بالنسبة للمتلقين جميعاً، ولعلّ أهم ما يقوم به الإيقاع هو إبـداع مقومات الانسجام والتلاحم بين الملفوظات والمسموعات ويجنّبهـا الاضطراب والـقلق، والتي إذا تحققت لها غاياتها التركيبية أدت إلى إبداع البلاغة والبيان.

بيد أن بعض الدارسين لم يتفطن إلى حقيقة تمايز كلّ من الإيقاع والوزن، بل نظر إليهما على أنّهما مترادفان، لذا فاتهم التنبه إلى مصداقية كون الإيقاع أولى بالتقدم على الوزن Métrique الذي يفهم على أنّه تشكيل خارجي ينحصر في كم التفاعيل التي وضعها "الخليل بن أحمد الفراهيدي" (ت 173هـ) ، أو ما اصطلح عليه بعروض الشعر، وهذا ما نستشفه من قول "ابن سنان الخفاجي" (ت 466 هـ)حين عرف الوزن: «هو التأليف الذي يشهد الذوق بصحته أو العروض، أما الذوق فالأمر يرجع إلى الحس، وأما العروض فلأنّه قد حصر فيه جميع ما عملت العرب عليه من الأوزان»[1]، يفصل هذا المفهوم ما بين الحس الناتج عن الذوق وهو الذي يحيل في أعماقه على ما ننعته بالإيقاع، والوزن الذي يتألف من البحور الخليلية التي تستلزم تفعيلاتها التجاور والتجانس، مما يعني أن الوزن محدود، لأنّه يرتبط بلغة العقل ومدلولاته التي لا تعمل إلاّ في الحسابات والأمور العلمية، أما الإيقاع فهو كلّ ما ارتبط بالحس، لأن مزية الإبداع متصلة بالحس، وبالتالي فهو متشعب ولا متناهي.

إن الإيقاع بفضل تلك المزية التبديلية والتنويعية التي يتمتع بها يمكن أن يصير وزناً في حين لا يتجاوز الوزن العروض الخليلي، لذا يمكن القول: «إن الإيقاع سابق للوزن ومشتمل عليه، وأوسع دلالة منه، إذا كلّ وزن قائم لا محالة على إيقاع، في حين يغيب ذلك التلاؤم

---

[1] – ابن سنان الخفاجي- سر الفصاحة- ط1- دار الكتب العلمية – بيروت 1982 – ص 287.

التركيبي إذا ما تعلّق الأمر بالإيقاع، فليس كلّ إيقاع يصب في وزن بالضرورة»[1]، كما أن الإيقاع يعنى باللغة شعراً ونثراً، في حين لا يخرج الوزن عن إطار الشعر، ويظهر الإيقاع في جميع الفنون كالموسيقى والغناء والرقص والرسم وحتى في حياتنا اليومية كحركات المشي وضربات القلب وحركة التنفس والدورة الدموية ...إلخ.

فبعد التّعرف على حقيقة تمايز كلّ من الإيقاع والوزن، سنحاول تحديد ماهية الإيقاع وإدراج المستويات التي لها أثر في بنائيته.

1- ماهية الايقاع: Rythme:

أ- عند العرب القدامى:

ورد في لسان العرب "لابن منظور" أن الإيقاع: «من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها»[2].

وورد في القاموس المحيط "للفيروز أبادي" (ت 817هـ) « والإيقاع: إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها»[3]

وجاء في القاموس الكامل "لمؤنس رشاد الدين": «الإيقاع: هو النقر على الطبلة باتفاق الأصوات والألحان»[4].

لم تحد هذه المفاهيم المعجمية عن إطار الغناء والموسيقى، لأنّها تربط الإيقاع بتوقيع الألحان وتوضيحها.

لعلّ أول من استخدم مصطلح الإيقاع من العرب هو "ابن طباطبا العلوي" في كتابه "عيار الشعر" حين قال: « وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى، وعذوبة اللفظ فصفا جزء من أجزائه التي يعمل بها وفي اعتدال الوزن وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه»[5].

---

[1] - د- العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- دط- دار الأديب للنشر والتوزيع- 2005 ص 95.
[2] – ابن منظور- لسان العرب- ط3- دار صادر 1994- مادة وقع- المجلد 8- ص 408.
[3] – الفيروز أبادي - القاموس المحيط- ط1- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 1999- ص 127.
[4] – د/ مؤنس رشاد الدين- المرام في المعاني والكلام- القاموس الكامل- ط1 دار الراتب الجامعية – بيروت- لبنان- 2000 - ص 503.
[5] – ابن طباطبا العلوي- عيار الشعر- تحقيق- محمد زغلول سلام- ط3- منشأة المعارف- الإسكندرية دت – ص 53.

يبدو لأول وهلة من هذا القول أن "ابن طباطبا" جمع بين الوزن والإيقاع، بل ربط الإيقاع بالشعر الموزون الذي لا يتعداه إلى أمور أخرى لا يتحقّق فيها شرط الاتّزان، ثم أضاف إليه حسن التركيب، واعتدال الأجزاء، ويقصد هنا اتّساق الكلمات والحروف فيما بينها مع اعتدال الأوزان، ويومئ هذا بإيقاع الأصوات الذي يتركب من الوزن وعذوبة اللفظ الذي يراعي انسجام التفاعيل وتلاؤمها.

أشار "ابن طباطبا" إلى إيقاع المعنى الذي يتركب من وزن المعنى وصحته، ويوفق بين الإيقاعين حسن التركيب واعتدال الأجزاء وصفاء المسموع المتمثل في الأصوات والمعقول الذي هو المعنى، وبهذا يتم قبوله ويؤدي رسالته الشعرية.

لكي يتوفر الإيقاع في الخطاب الشعري، لا بد أن يكون موزونا وأن يتوفر على حسن التركيب وصحة الوزن والمعنى وصوابه، وعذوبة اللفظ، وإذا فقد عنصرا من هذه العناصر التي يعمل بها، فقد كان إنكار الفهم له.

لقد اتخذ "ابن طباطبا" الإيقاع مقياساً لجودة الشعر، أو مصدرا من مصادر الطرب والارتياح اللذين يحسهما من يقبل على قراءة النّص الشعري ويوصل هنا الإيقاع بمسألة الذوق. للإيقاع معنيان في مفهوم "ابن طباطبا" عام وخاص، كما يرى "عبد الرحمن تبرماسين" حين يقول: « ندرك أن ابن طباطبا يفرق بين الإيقاع المحسوس بحاسة من الحواس كالشم والذوق كما في العام، وبين الإيقاع المتسرب الذي لا نستطيع القبض عليه كما هو في الشعر واللغة عامة وهو الخاص وفيه يركز على عنصر الاعتدال»[1]، فهو يميز بين نوعين من الإيقاع: إيقاع يدرك بالحواس ويعني به الإيقاع الخارجي (الوزن)، وإيقاع يستعصى إدراكه ويعني به الإيقاع الداخلي أو المعنوي الذي يشترط فيه عنصر الاتزان.

أما "الخليل بن احمد الفراهيدي" فيعرف الإيقاع بقوله: «إنّه حركات متساوية الأدوار لها عودات متوالية»[2]، يربط "الخليل" الإيقاع بتتابع وتتالي المتحرك والساكن بشكل متساوٍ و"للخليل" كتاب يصب في هذا المعنى هو كتاب "الإيقاع".

ربط بعض النقاد القدامى بين الإيقاع والتخييل، إذ نجد "حازم القرطاجي" (ت684هـ) يركّز على هذا الجانب حين يقول:«إن التخاييل الضرورية هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ

---

1 – د/ عبد الرحمن تبرماسين- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر- ص 95.

2 – الخوارزمي (محمد بن أحمد بن يوسف) - مفاتيح العلوم ص 266 نقلا عن خصائص الإيقاع الشعري لـ د/ العربي عميش - ص 150.

والأكيدة والمستحبة تخاييل اللفظ في نفسه وتخاييل الأسلوب وتخاييل الأوزان»[1]، إن "حازما" كان أكثر النقاد وعيا في الفصل بين الإيقاعين الشعري والموسيقي (الوزن)، إذْ أدرك بحسه المرهف أن صورة التناسب الزمني بين التفاعيل في الوزن تختلف اختلافا كلّيا عنها في الشعر فمن خلال تعريفه للشعر فصل بين الوزن والنظم الذي يدلّ عنده على الخصائص الصوتية الإيقاعية المنتظمة.

لقد كان تعريف "حازم" للوزن أقرب إلى الإيقاع منه إليه، إذ يقول:«والوزن هو أن تكون المقادير المقفاه تتساوى في أزمنـة متساوية لا تفاقها في عدد الحركات والـسكنات والترتيب»[2]، يومئ هذا المفهوم بأسلوب التشطير في البيت العمودي التراثي الذي تفصل بين شطريه (الصدر والعجز) مساحة بيضاء، هذا ما يريده من قوله المقادير المقفاه، وهي تشكل فراغاً يقدر بزمن الوقف المؤقت أو ما يعرف بالسكتة في النظام الموسيقي، وبما أن الوقفة جزء من الزمن في السلم الوزني يفترض احترامها، ويضبط كلّ كلام بزمن يتلفّظ فيه ويشترط فيه التساوي بين شطريه، ويقدر هذا الكلام بعدد الحركات والسكنات وإذا أخذنا بعين الاعتبار عنصرالزمن والتناسب وقفنا على الانسجام والتآلف بين هذه العناصر، مع العلم «أن الإيقاع يلتقي مع الـوزن في مبدأ التناسب من حيث هو مبدأ جوهري في كـل أشكال الـفن وأنواعه»[3]، وإذا قلنا الترتيب أدركنا النظام، وبهذا المفهوم يصبح الوزن رديفا للإيقاع.

في حين يعرف "الفارابي" الإيقاع بأنّه:« النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب»[4]، فهو يرى بأن الإيقاع يختص بنظام النغم في أزمنة محدودة الكم من حيث عدد الحركات والسكنات.

الإيقاع عند "ابن سينا" هو:« تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيا، وإذا اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنظم منها كلام كان الإيقاع شعريا»[5]، يرى" ابن سينا" أن الإيقاع هو تحديد زمان النقرات، فإن أحدثت نغماً كان الإيقاع

---

[1] – حازم القرطاجني- منهاج البلغاء وسراج الأدباء- تحقيق- محمد الحبيب بن الخوجة- دط- دار الكتب الشرقية – دت- ص 89.

[2] - المصدر نفسه– ص 263.

[3] – د/ جابرأحمد عصفور- مفهوم الشعر – دط- المركز العربي للثقافة والعلوم 1982- ص 375.

[4] – الفرابي- الموسيقى الكبير- تحقيق غطاس عبد الملك خشبة- د/ ط –دار الكتاب العربي القاهرة- دت ص 1085- 1086.

[5] – ابن سينا- جوامع علم الموسيقى (الشفاء والرياضيات) – تحقيق - زكريا يوسف – ط1- نشرة وزارة التربية – القاهرة 1956- المجلد 6 – ص 81.

لحنيا أي نغميا، وإن أحدثت الأصوات التي ينظم منها الكلام كان الإيقاع شعرياً مما يوحي أن الأساس واحد في الإيقاع الشعري والإيقاع النغمي.

ب- الإيقاع عند العرب المحدثين:

يعد مصطلح الإيقاع أكثر المصطلحات النقدية تداولا في الخطابات النقدية الحديثة، إلاّ أنّه وفي ذات الوقت أكثر المفاهيم ضبابية وتعميما، إذ أن المصطلح واحد بيد أن المفهوم متنوع ويصل هذا التنوع والاختلاف إلى حد التناقض بين دارس وآخر.

يعرف "كمال أبو ديب" الإيقاع بقوله:« إنّه الفاعلية التي تنقل على المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعاً لعوامل معقّدة»[1]، يقوم الإيقاع تبعا لهذا المفهوم على الفاعلية التي يقصد بها الحركة المتنامية لتخرج من دائرتها الجمود والسكون الدائم، وتحدث الحيوية التي تبعث في المتلقي النّشاط أو توقظ فيه الإحساس بالحزن فيتألم.

يرى "أبو ديب" أن الإيقاع الشعري ينتج أساسا من وقوع تتابع الحركة والسكون أو ما اصطلح عليه بالمقاطع الصوتية، إذ يقول:« إن الإيقاع في الشعر ينبع من الحدوث التتابعي لاثنتين من ثلاث نوى مكونة هي: (- - -0) (- -0) (-0)»[2]، أي إذا كان: «تصور الخليل للإيقاع على أنّه يتألف من وحدات كبرى منعزلة لا تتفاعل، فإن كمال أبو ديب يرى أن الإيقاع حركة لنواتين أو ثلاث»[3]، ويقول أيضا: «الإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلامات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية»[4]، يومئ هذا المفهوم بأن الإيقاع الشعري هو الفاعلية التي تبعث الحياة في المقاطع الصوتية المختلفة التي تؤلف بتتابعها البيت الشعري.

---

[1] – د/ كمال أبو ديب- في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن ط2- دار العلم للملايين- بيروت- لبنان- 1981 – ص 230.

[2] – المرجع نفسه- ص 53.

[3] – ينظر مجلة فصول (النقد الأدبي تراثنا النقدي)-العدد الثاني- ج2 - المجلد السادس- تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب – يناير/ فبراير/ مارس 1986 ، سعد مصلوح- في مسألة البديل لعروض الخليل: دفاع عن فايل- ص 205.

[4] – كمال أبو ديب- في البنية الإيقاعية للشعر العربي- ص 231.

ينظر "أبو ديب" إلى الإيقاع على أنّه وثيق الصلة بالنّبر حين يقول:« إن الإيقاع يرتبط ارتباطا جذريا، بتميز وحدة أولية أو نواة زمنية يقع عليها النبر»[1]، أي أن الإيقاع يتّصل اتصالا وثيقاً بكلّ وحدة صوتية يقع عليها النبر.

أما "محمد غنيمي هلال" فيعرفه بقوله:« الإيقاع يقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أوالبيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة»[2]، فهو يعني بالإيقاع تتابع المقاطع الصوتية أو الحركات والسكنات بشكل منتظم في الكلام.

في حين يعرف "سيد البحراوي" الإيقاع بقوله: «هو التنظيم لأصوات اللغة، بحيث تتوالى في نمط زمني محدد»[3]، يوحي هذا المفهوم بأن الإيقاع هو تتابع الحركات والسكنات مع الالتزام بلون زمنّي معين، ويقول:« إن الإيقاع ليس مجرد إشارة بسيطة، بل هو نظام إشاري مركّب معقّد مكون من العديد من الإشارات»[4]، مما يعني أن الإيقاع ليس مجرد علامة بسيطة، إنّما هو نظام من العلامات المركّبة المبهمة، تنطوي على العديد من الدلالات والإيحاءات، لا يملك القدرة على إدراكها إلاّ من أوتي الفطنة والحس المرهف وعرف بالكياسة الشعرية.

أما "عز الدين إسماعيل" فيعرف الإيقاع بقوله:« إن الإيقاع هو حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفاعيل العروضية، وتوفير هذا العنصر أشقّ بكثير من توفير الوزن، لأن الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها، في حين لا يتأثر الوزن بالألفاظ الموضوعية فيه»[5]، يفيد هذا القول بأن الإيقاع هو حيوية الأصوات الباطنية التي لا تخضع للتقطيع العروضي، فهو أعقد من الوزن لأن الإيقاع يتغير بتغير اللغة والألفاظ المستخدمة، في حين لا يتأثّر الوزن بالألفاظ المعتمدة فيه، بل إنّه يحافظ على تركيبته الوزنية وبهذا يمنح الإيقاع للشاعر إذا اضطر حرية الخروج عن القوالب الهندسية الموضوعة للأوزان.

---

1 – المرجع السابق- ص 232.
2 – د/ محمد غنيمي هلال- النقد الأدبي الحديث- ص 461.
3 – د/ سيد البحراوي- العروض وإيقاع الشعر العربي- ص 112.
4 – المرجع نفسه- ص 136.
5 – د/ عز الدين إسماعيل- الأسس الجمالية في النقد العربي- دط- دار الفكر العربي- القاهرة – 1992- ص 315.

يرى "محمد فتوح أحمد" أن الإيقاع هو:« عبارة عن تردد وحدة نغمية على مسافات زمنية متجاوبة»[1]، أي أن الإيقاع هو تكرار التفعيلة الشعرية على فترات زمنية متساوية، فهو يربط الإيقاع بكم التفاعيل مع مراعاة العامل الزمني.

أما "أدونيس" فيرى أن الإيقاع هو: «نظام أزمنة الانتقال على النغم في أجناس وطرائق موزونة تربط أجزاء اللحن، وتتعين بها مواضع الضغط واللّين في مقاطع الأصوات»[2]، يرمي هذا المفهوم إلى أن الإيقاع يختص بنظام اللحن في كيفيات خاصة تضبط أجزاءه على أزمنة معينة تقاس عليها الأصوات في مواضع الشدة واللّين، مما يعني أن "أدونيس" يربط الإيقاع بالغناء واللّحن كما فعل القدامى من قبل.

أما "خالدة سعيد" فنجدها تتساءل في حديثها عن الأوزان الشعرية: كيف نفسر المحافظة على الأوزان الخليلية؟ فتجيب بقولها:« يسهل القول بأنّها رواسب تراثية إذ المنتظر ألاّ تجيء قصيدة تخطّت المفهومات والنظم الشعرية ورفعت راية الجنون، بلهجة تذكّر بإيقاع الماضي، لكن ما الإيقاع ؟ إنّه ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنّما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب، لهذه اللغة علاقة ثنائية بالأجواء الشعرية تستحضر الأجواء والأجواء تبعثها، هذا يعني بالتالي: أن الإيقاع ليس مجرد تكرار لأصوات وأوزان تكرارا يتناوب تناوبا معيناً: مستفعلن فاعلن أو مستفعلن مستفعلن...إلخ وليس عددا من المقاطع، اثني عشرية مزدوجة أو خماسية مفردة وليس قوافي تتكرر بعد مسافة صوتية معينة لتشكل قرارا، هذه كلّها عناصر إيقاعية ولكنّها جزء من كلّ واسع ملون متنوع»[3].

إن رد "خالدة سعيد" على تساؤلها ينفي أن يعرف الإيقاع بالوزن، أو يكون مجرد تكرار للتفاعيل أو المقاطع الصوتية أو تكرار للقافية، إنّما هو أوسع من ذلك، إذ أن هذه العناصر لا تشكّل إلاّ جزءاً من الكلّ هو الإيقاع، فهي تعي أن هذه العناصر ليست بمنأى عنه، بل هي من مكوناته الأساسية، ولكن ليست هي الإيقاع.

تنظر "خالدة سعيد" إلى الإيقاع على أنّه مسألة معقّدة لا يمكن إدراكها من خلال الحواس كالسمع والبصر، إنّما يفهم عن طريق الوعي الذي تجتمع فيه جميع الحواس الحاضرة كالسمع

[1] – د/ محمد فتوح أحمد- الحداثة الشعرية- دط- دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة- 2006- ص 441.
[2] – د/ أدونيس- الشعرية العربية- ط1-دار الآداب – بيروت 1985- ص 21.
[3] – د/ خالدة سعيد- حركية الإبداع- ص 111.

والبصر والشم، والغائبة كالذوق، ويقودنا هذا إلى استحضار المفهوم العام للإيقاع عند "ابن طباطبا"، يجعلنا الإحساس بالإيقاع في الخطاب الشعري نشعر بالأجواء الشعرية له، وربطها بالحالة النفسية التي يكون عليها الشاعر أثناء كتابته له، وبهذا تكون العلاقة بين المتلقي والخطاب الشعري علاقة شعور وتذوق وإحساس بعالم القصيدة، وما تتوفّر عليه من مؤثرات روحية وفكرية ومادية تقوم أساساً على النظام، لذا فإن الإيقاع عند "خالدة سعيد" لا يقتصر على الصوت فحسب، بل «إنّه النظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثّر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما (حسي فكري، سحري، روحي)، وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم والتعارض، التوازي والتداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية»[1].

يفيد هذا المفهوم بأن النظام والمؤثّر هما جوهر الإيقاع لأنّهما من مستلزماته، حيث يشكّل النظام قيمة من قيم الجمال التي تنتج عن التتابع والتناوب في فترات زمنية محددة، فهو يمنح الإيقاع حرية التدفّق، ويحدث الحركة على مستوى البيت الشعري، أما المؤثّر فهو الذي يحفّز المتلقي ويشعره بالأثر الصوتي في السمع، ويشكّل الصورة في البصر، يتداخل في هذه العملية الصوت واللون والإيجاز وتلك خاصية ثابتة في الشكل.

يعرف "علوي الهاشمي" الإيقاع بأنّه:« تقسيمات متزامنة خفية ذات طبيعة صوتية عريقة تجسدها أكثر من غيرها بواسطة آلة أو مادة خام تقع عليها أو تتخللها في حركة أولى راسية، ثم يبدأ الصدى أو الترجيع الذي يحمل معه دوائر التمظهرات الإيقاعية الأخرى»[2]، يومئ هذا المفهوم بأن الإيقاع عنصر خفي لا يظهر إلاّ من خلال أثره في جسد القصيدة، أي لا يبين إلاّ في تمظهره الصوتي الصريح، كما أنّه يتميز بشموليته التي ترتبط بحرياته في بقية عناصر القصيدة، ومن سماته أيضا خضوعه لقانون المادة وعناصرها خضوع الزمان للمكان والروح للجسد، وبالتالي فهو لا يتجسد إلاّ من خلال آلة موسيقية أو لغوية أو تشكيلية.

أما "عبد الملك مرتاض" فإنّه يحدد مكونات الإيقاع حين يقول:« يتكون الإيقاع من الروي والقافية والتماثل النسجي الداخلي والخارجي عبر الخطاب الأدبي والسجع وقد يكون الإيقاع أعم من الوزن»[3]، قد يخالف"مرتاض" برأيه هذا موقف "خالدة سعيد" التي ترفض أن

[1] – المرجع السابق- ص 111.
[2] – د/ علوي الهاشمي- فلسفة الإيقاع في الشعر العربي- ط1- المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2006- ص 27- 28.
[3] – د/ عبد الملك مرتاض- ألف ياء (تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة)- دط- دار الغريب للنشر والتوزيع- 2004- ص 243.

يكون الإيقاع مجرد تكرار للقافية أو التفاعيل العروضية أو المقاطع الصوتية، في حين يتفق معها في أن الإيقاع أوسع من الوزن.

في حين يعرف "العربي عميش" الإيقاع بقوله:«الإيقاع بدءاً هو المراوغة والإيهام في طريقة إصابة اللسان المنشد للعناصر الصوتية المتراتبة في السياق التعبيري تستلذّ الأذن مسمعه»[1]، يربط هذا المفهوم الإيقاع بعملية الإلقاء الشعري، أو ما يعرف بالإنشاد، فهو كيفية إصابة اللسان المنشد للمقاطع الصوتية المتتالية والمتتابعة في السياق التعبيري بشكل تستلذ الأذن العربية السليمة مسمعه.

من خلال ما تقدم يتبين أن جلّ مفاهيم النقاد المحدثين تبني ماهية الإيقاع على أساس ثلاثة عناصر هي: المدى الزمني المتمثل في المدة الزمنية التي تستغرقها الأصوات في النطق والتناسب بين المقاطع الصوتية أو الحركات والسكنات، والالتزام بالتتابع والتوالي، وللإيقاع أبعاد أخرى ينبغي الإشارة إليها كالبعد اللساني والصوتي والدلالي والبنائي، بيد أن هذه الأبعاد لم تلق العناية الكافية في مفاهيم النقاد للإيقاع.

ج- الإيقاع عند الغربيين:

ورد في القاموس الفرنسي Le petit la rousse أن «الإيقاع في العروض: هو توازن موقّع بواسطة التوزيع المثالي للعناصر اللسانية»[2]، مما يعني أن الإيقاع Rythme: هو التوزيع النموذجي للعناصر اللسانية، أي مراعاة التناسب والتساوي بين هذه العناصر الذي يؤدي إلى التوازن.

أما قديما فقد كان الغربيون يطلقون على الإيقاع مصطلح Rythmos، ولم يكونوا يفرقون بينه وبين القافية Riem للاعتقاد بأنّهما من أصل واحد ثم انتقلت إلى اللاتينية باسم Rythmus وبقي الاختلاط سائدا بين المصطلحين (الإيقاع والقافية)، ولم يدركوا بأن الإيقاع"«حركة منتظمة وموزونة»[3]، وظل هذا الالتباس مسيطرا إلى غاية القرن السادس عشر تم الفصل بين المصطلحين، وأصبح لكلّ منهما مفهومه الخاص ودلالته المستقلة ، إذ أدرك

---

[1] - د- العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري-ص 135.

[2]- Le PETIT LA Rousse illustré – la rousse -paris- 2006- p 950 «Rythme : en prosodie, cadence régulière imprimée par la distribution déléments l linguistiques»

[3] – د/ عبد الرحمن تبرماسين- العروض وإيقاع الشعر العربي- ط1- دار الفجر للنشر والتوزيع- القاهرة 2003- ص 80.

الشاعر الفرنسي "بودلار" "Baudlare" بحسه المرهف «أن القافية ليست في غنى عن الإيقاع ولا الإيقاع في غنى عنهما ولهما ميزة مشتركة عميقة، ولا خلط بينهما»[1].

ويعرف "جون كوهن" "Jean Cohen" الإيقاع بقوله:« إن الإيقاع يجيء من تردد زمني يمتع الأذن»[2]، نستشف من هذا المفهوم أن الإيقاع ينتج عن تكرار أو ترجيع زمني تستلذ الأذن مسمعه، فهو يحدد الإيقاع بالمدى الزمني الذي تتردد فيه الحركات والسكنات أو المقاطع الصوتية.

في حين يرى "جان ماري جويو" "jean marigoyo" أن: «الإيقاع تعبير طبيعي عن الانفعال»[3] مما يعني أن للإيقاع صلة وطيدة بحالة الانفعال التي تسيطر على الشاعر، إذ أن لغة الشعر الموزونة التي تستهدف التعبير عن الانفعالات هي قبل كلّ شيء ترجع في أصلها إلى الانفعال من الوقائع المشاهدة، حيث أن حركتنا تصبح موزونة وموقّعة حين نعاني انفعالات قوية فقانون الانتشار العصبي كما يسميه "جويو" يجعل التنبه أو التأثّر الذي ينشأ في الدماغ ينتقل قليلا أو كثيرا إلى الأعضاء مثلما ينتقل الاضطراب على صفحة الماء الذي كان ساكناً، وبتأثير الإيقاع الذي يسيطر على جميع الحركات يتحول هذا الاضطراب إلى تموج منتظم، فإذا كنت في حالة قلق بسيط رأيت ساقك تتحرك وتهتّز، وإذا كنت تعاني ألما ماديا أو نفسيا رأيت الجسم كلّه يضطرب، وإذا إشتد الألم رأيت الجسم يهتز إلى أمام وإلى وراء ورأيت اضطرابه منتظما، وإذا كنت في حالة فرح شديد رأيتك تقفز وترقص[4]، هذه الظواهر نفسها تلاحظ كذلك في أعضاء الصوت إذ يكسب الكلام بتأثير التنبه العصبي ثورة وإيقاعا واضحين.

إذا كان الإيقاع إشارة طبيعية إلى عمق الانفعال،« فإن الإيقاع يميل- وفقا لقانون علمي آخر هو قانون العدوى العاطفية- إلى أن ينتقل الانفعال إلى قلب السامع فمتى تكلّم المرء شعرا فكأنّه بذلك وحده يقول: وكأنّي بإيقاع الشعر ضربات القلب تسمعها الأذن وتنظم الصوت فإذا سمعها الآخرون أخذت قلوبهم تخفق هي الأخرى على هذا الإيقاع عينه»[5]، يدلّ هذا الرأي على أن نفسيه الشاعر وثيقة الصلة بالإيقاع فتطرب له وتهشّ لصداه في القلب، فيخفق بشكل تسمعه

[1] – المرجع السابق- ص 81.
[2] – جون كوهن- النظرية الشعرية- لغة الشعر- ترجمة. د/ أحمد درويش- دط- دار غريب للنشر والتوزيع والطباعة- القاهرة دت- ص 114.
[3] – جان ماري جويو- مسائل فلسفة الفن المعاصرة- ترجمة. د/ سامي الدروبي- ط2- دار اليقظة العربية 1965- ص 176.
[4] – المرجع نفسه- ص 167 بتصرف.
[5] – المرجع نفسه- ص 168.

الأذن، هذا لا يقتصر على من يتكلّم الشعر فحسب، بل تنتقل العدوى إلى المستمعين فتخفق قلوبهم جراء هذا الإيقاع ذاته.

يفرق "جويو" بين الإيقاع والوزن حين يقول: «الإيقاع هو الهيكل العظمي لكلّ لحن»[1] مما يعني أن الإيقاع هو أساس كل وزن وليس العكس.

يعرف "برتيل مالبرج " " **BERTEL MALBERG** " الإيقاع بقوله: « إنّه تقسيم الحدث اللغوي إلى أزمنة منتظمة ذات علاقة متكررة وذات وظيفة وملمح جمالي»[2]، يعنى هذا المفهوم بتحديد وظيفة الإيقاع الجمالية ودلالته، يرى "مالبرج" أن الإيقاع يتحدد بالحركة التي تقسم الوحدات اللغوية إلى أجزاء زمنية من ناحية وضرورة انتظام الوحدات الصوتية بشكل يتكرر حدوثه من ناحية أخرى.

أما "رنية ويليك" "René wellek" فنجده يربط الإيقاع بالنغم حيث يقول:« إن الإيقاع وثيق الصلة بالنغم»[3]، أي أن الإيقاع يتّصل اتّصالا وطيداً بالنغم الصوتي الذي يتركب منه النّص الشعري.

في حين يعد تعريف "ريتشادز" أكثر المفاهيم تداولا بين بعض النقاد العرب المتمثل في قوله: «الإيقاع هو هذا النسيج من التوقّعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع»[4]، يوحي هذا المفهوم بأن نسيج الإيقاع الشعري يقتضي عنصر المفاجأة والإشباع والتبديل الذي يحدثه تتابع وتوالي الحركات والسكنات أو المقاطع الصوتية.

تتداخل في عملية إدراك الإيقاع جملة من الحواس، « لأن الإيقاع مجال لتقاطع حواس عدة، إدراكه غير مقصور على السماع مثلما قد نتوهم، ودليل ذلك ما نجده في الخطابات التي تحاول تحليل الإيقاع وبيان كنهه إذ يجد المحلل نفسه كالمجبر على الخلط بين الحواس الخمس والمزج بينها»[5]، مما يوحي بأن مسألة إدراك الإيقاع تكون فردية وشخصية، وبهذا فهي تختلف من متلق إلى آخر.

---

[1] – المرجع السابق- ص 169.

[2] – برتيل مالبرج- علم الأصوات – ترجمة عبد الصبور شاهين- دط- مكتبة الشباب – القاهرة- 1985- ص 199.

[3] – رنيه ويليك- أوستن وارين- نظرية الأدب- ترجمة محي الدين صبحي- مراجعة د/ حسام الخطيب- دط- المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1987- ص 170.

[4] – د/ عبد الرحمن تبرماسين- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر- ص 92.

[5] – خميس الورتاني- الإيقاع في الشعر العربي الحديث خليل حاوي نموذجا – ط1- دار الحوار للنشر والتوزيع- 2005- ج1- ص 24.

أما الأثر الممتع للإيقاع فهو ثلاثي: « عقلي وجمالي ونفسي، أما عقليا فلتأكيده المستمر أن هناك نظاماً ودقة وهدفا في العمل، وأما جمالياً فإنّه يخلق جوا من حالة التأمل الخيالي الذي يضفي نوعا من الوجود الممتلئ، في حالة شبه واعية على الموضوع كلّه، وأما نفسيا فإن حياتنا إيقاعية: المشي والنوم والشهيق والزفير وانقباض القلب وانبساطه»[1].

ينقسم الإيقاع إلى ثلاثة أنواع: داخلي وخارجي وتركيبي:

أ- **الإيقاع الداخلي**: وهو الإيقاع المعنوي الذي يسيطر على الصياغة الداخلية للخطاب الشعري تحكمه قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن، فيتخذ مظاهر إيقاعية تتلاءم وتنسجم فيما بينها داخليا، وهو الإيقاع الذي نحسه ولا نستطيع القبض عليه.

ب- **الإيقاع الخارجي**: يقصد به غالبا كلّ ما يتّصل بالأوزان الشعرية التي تتكون أساساً من البحور الخليلية وتفاعيلها المتنوعة، فهو: « يمثل الوعاء النغمي أو الأطر الموسيقية التي كانت تشكّل قوالب شعرية يصب فيها الشعراء نغماتهم»[2].

ج- **الإيقاع التركيبي**: «هو ضرب من الإيقاع العام»[3] يتسلّط على سطح الخطاب الشعري بصفة خاصة والخطاب الأدبي بصفة عامة.

يتبين لنا بعد إدراك التّضارب الحاصل بين الدارسين والنقاد على تفاوت الأجيال الإبداعية في تحديد ماهية الإيقاع، ومرد تلك الاختلافات إلى تفاوتهم في تحصيلهم وتشبعهم الثقافي، وحتّى وإن أقررنا أكثر من مرة سيرورة بحث ماهية الإيقاع الشعري تأصيلا وتحديثا فإنّنا نستشف بعد إجراء الاستقراءات والموازنات بين المفاهيم الآيلة إلى الإيقاع، أن الإيقاع هو توالي وحدات صوتية في سياق تأليفي في فترات زمنية معينة، سواء أتعلق الأمر بالحركات والسكنات أم بالمقاطع الصوتية على اختلاف أنواعها، ويبنى الإيقاع على عنصر المفاجأة فهو يشكل في الخطاب الشعري لحمة تكامل الأداء التعبيري، بحيث يستعصي عليك تفكيكه لأنّه قائم على تكامل المبادئ بالمقاطع، فإذا كان كثير من النقاد أخذ بمقولة " الأسلوب هو الرجل" فإنّه يمكننا القول: إن الإيقاع هو الرجل.

---

[1] – د/ عز الدين إسماعيل- الأسس الجمالية في النقد العربي- ص 305.

[2] – ينظر: د/ محمد عبد الحميد- في إيقاع شعرنا العربي وبيئته – ط1- دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر- 2005 – ص 72.

[3] – د/ عبد الملك مرتاض- ألف ياء- ص 244.

2- مستويات الإيقاع:

ينطوي الإيقاع على مستويات أساسية لا يمكن تجاهلها لأنّها تقوم بتجسيد العمل الشعري وتمنحه الحركة التي تبعث فيه الحيوية والنشاط والتنامي، وتجعل الواقع ماثلا في الأذهان أوأمام الأبصار بكلّ تناقضاته وصراعاته، وتتمثل هذه المستويات في الصوت، القافية، التكرار التدوير، التجنيس، التوازي، الترصيع.

أ- مستوى الصوت:saund:

الصوت لغة:« مصدر صات يصوت صوتا فهو صائت بمعنى صائح وكلّ طرب من الأغنيات صوت من الأصوات، ورجل صائت حسن الصوت شديده ورجل صيت حسن الصوت»[1]، و«الصوت عام غير مختص»[2]، أما الحرف فيراد به «حد الشيء وحدته»[3] أي ناحيته والحرف متغير أي غير دائم، حيث ورد في قوله تعالى:« **ومن الناس من يعبد الله على حرفٍ**» [سورة الحج الآية:11]، تأويل هذه الآية أن بعض الناس قلق في دينه وعلى غير ثبات، فالحرف هو الكتابة الخطّية للصوت، أما الصوت فهو الصورة المنطوقة للحرف، أي المادة الخام التي تتشكل منها الحروف، إذ كلّ حرف يشكّل عددا من الأصوات تنتمي إليه كمفهوم ذهني مجرد، ويظهر الحرف في صيغته الصوتية ليعبر عن نظام إيقاعي، بيد أن: «الحروف لا تدلّ دلالة دقيقة على الأصوات في كلّ الحالات»[4].

للصوت علاقة وطيدة باللغة فاللغة أداؤها الأصوات، إذ يعرف" ابن جنّي" (ت392هـ) اللغة بقوله:« اللّغة أصوات يعبر بها كلّ قوم عن أغراضهم»[5]، يوحي هذا المفهوم بقيمة الصوت لدى الإنسان فقد أخذه أداة للتواصل.

لقد أولى العلماء القدامى والمحدثون الصوت عناية فائقة، حيث صنفوا الأصوات وفق المخارج، وحددوا صفاتها وطبيعتها كالجهر والهمس والرخاوة والانفتاح والإطباق والصوائت والصوامت، ونستشف هذا التصنيف من خلال قول" ابن جنّى": «إن الصوت عرض يخرج مع

---

1 - الخليل بن أحمد الفراهيدي- كتاب العين- تحقيق د/ داود سلوم. د/ داود سلمان العنبكي- د/ إنعام داود سلوم- ط1- مكتبة لبنان ناشرون- 2004- ص 458.

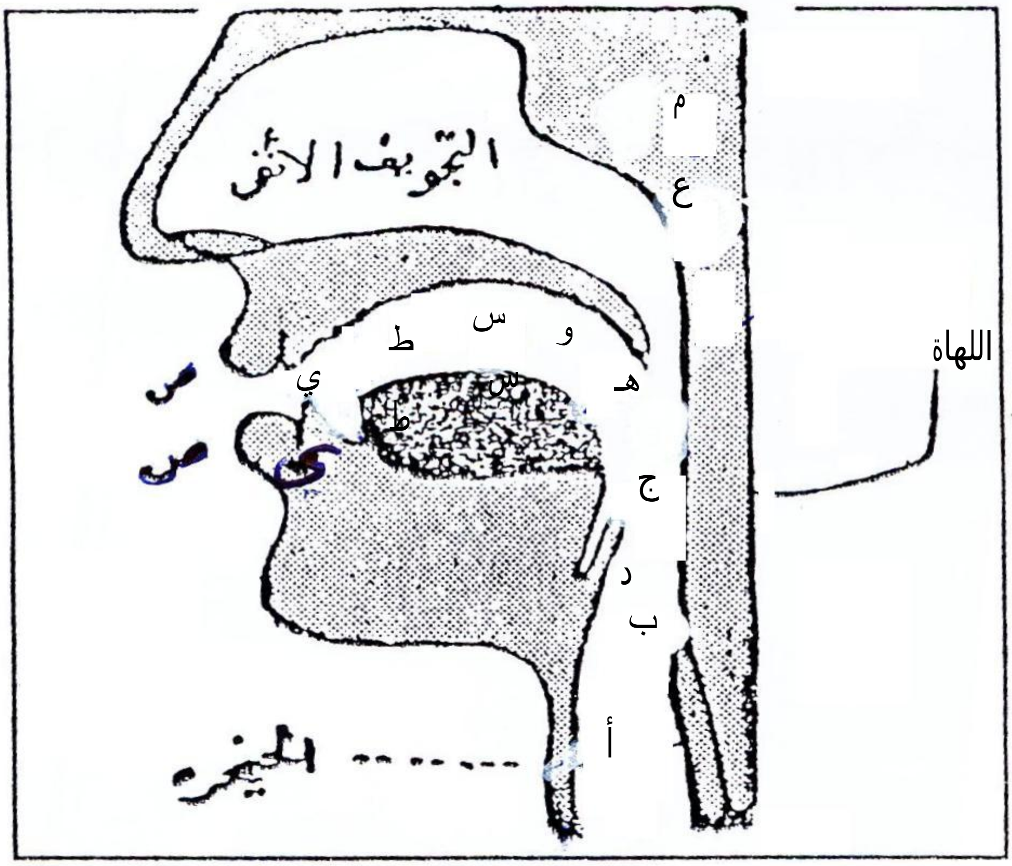
2 – ابن جنّي(أبو الفتح عثمان)- سر صناعة الإعراب- تحقيق- د/ حسن هنداوي – ط1- دار القلم دمشق 1985- ج1- ص 10.

3 – المصدر نفسه- ص 13.

4 – د/ علي يونس- أوزان الشعر وقوافيه (مدخل ميسر لتذوقها ودراستها) – دط- مكتبة الآداب- القاهرة- 2000 م ص 07.

5 – ابن جنّي(أبو الفتح عثمان)- الخصائص – تحقيق- محمد علي النّجار – دط- المكتبة العلمية- دت- ج1- ص 33.

النفس مستطيلا متّصلا حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنّيه عن امتداده واستطالته، فيسمى المقطع أينما عرض له حرفا وتختلف أجراس الحروف بحسب اختلاف مقاطعها»[1]، فهو يصف كيفية خروج الصوت انطلاقا من الحلق مرورا بالحنجرة وصولا إلى الشفتين ويخرج هذا الصوت على شكل مقاطع تعترض امتداده واستطالته، ويعبر كلّ مقطع من هذه المقاطع عن حرف، مما يؤدي إلى اختلاف صفات الحروف وأجراسها، فمنها: الحلقية والحنجرية والأسنانية واللهوية والشفوية والغارية الذلقية...إلخ.



أعضـاء الـنطق عنـد الإنسـان

- (أ): القصبة الهوائية. - (ب): موضع الوترين الصوتيين
- (ج): فتحة المزمار. - (د): الحلق.
- (هـ و ط):اللسان: أقصاه ووسطه وطرفه.
- (م ع س): الحنك الأعلى: أقصاه ووسطه وأصول الثنايا.
- (ي): الأسنان عليا وسفلى. - (ص): الشفتان عليا وسفلى[2].

---

[1] - ابن جنّي(أبو الفتح عثمان)- سر صناعة الإعراب ج1- ص 06.
[2] – د/ إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- دط- مكتبة الأنجلو المصرية – 1999- ص 18.

تظهر قيمة الصوت في ذاته ومدى انسجامه مع غيره ونسبة تردده التي تعتمد على براعة الشاعر وعمق إحساسه بإيقاع الأصوات مفردة ومركّبة وقدرته على ترتيبها بطريقة تومئ بالشعور المراد إثارته، « لأن الشعر بانتظام أصواته وفقدان الاصطدام بين كلماته، وانزلاق مقاطعه هينة لينة متّصلة يساعد العقل والذاكرة جميعاً، وما على اللفظ بعد ذلك إلاّ أن يشفّ عن معناه»[1]، لذا يجدر بالشاعر الفذّ أن يعمل على استدعاء الأصوات المنسجمة مع انسيابية إيقاع القصيدة، وأن يتخير القيم الصوتية والإيقاعية التي تتمتّع بها كل بنية ترادفية على حده، وباعتبار أن الصيغ النحوية والتراكيب اللغوية من خلال أسلوب التكرار أو الائتلاف أو الاختلاف تبدع وحدات إيقاعية في النّص الشعري لها أثرها في النفس.

بما أن من أصوات حروف اللغة العربية ما هو حسن ومنها ما هو قبيح، وبما أن لكلّ صوت من الأصوات إيقاعه الخاص، فإن هناك إيقاع حسن وإيقاع قبيح، لهذا يستحسن المناوبة والتبديل والمخالفة بين الحروف أثناء عملية تأليف الكلام، ويؤكّد هذا الرأي"ابن جنّي" حين يقول:« فإذا اختلفت أحوال الحروف حسن التأليف»[2]، أما "الجاحظ" فيقول: «وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج فتعلم بذلك أنّه قد أفرغ إفراغا واحداً وسبك سبكاً واحداً فهو يجري على اللّسان كما يجري الدهان»[3]، مما يوحي بأن أهم جماليات الإيقاع تلك السلاسة اللسانية التي تساعد اللسان على عملية التلفظ بالخطاب الشعري، وهنا تظهر علاقة الإيقاع بعلم اللسان والشاعر لا يقوى على تحقيق هذا الامتياز الإيقاعي، إلاّ إذا كان« لفظه في وزن إشارته ومعناه في طبقة لفظه»[4].

يتراءى لنا مما تقدم أن للصوت علاقة فاعلة في تشكيل بنائية الإيقاع، لاسيما وأن الوحدات الصوتية هي مادة الشاعر الخام في بناء إيقاعه الشعري، ويتجسد ذلك من خلال عناصره الصوتية المتمثلة في المقطع والنبر والتنغيم

---

[1] - جان ماري جويو- مسائل فلسفة الفن المعاصرة- ص 169.
[2] – ابن جنّي(أبو الفتح عثمان)- الخصائص – ج1- ص 57.
[3] –الجاحظ (أبو عثمان بن بحر)- البيان والتبيين- دط- دار الفكر للجميع 1968- ج1 ص 50.
[4] – المصدر نفسه- ص 79.

1- **المقطع:Syllable:**

المقطع لغة: مصدر قطع «مقاطع القرآن وهي وقوفه، وهذا مقطع الرمل ومنقطعه ومقطع الحديث والقصيدة، وهم بمقاطع الأودية ومآخيرها وهو منقطع إلى فلان، ولأنّه لمنقطع العقال في السر أي لا زاجر له»[1]، أي أن دلالة المقطع لغة هي الجزء.

أما اصطلاحا: فهو وحدات صوتية متتالية تشكل سلسلة كلامية متجانسة متناسقة معبرة عن خلفيات فكرية من خلال المفردات والتراكيب، يتكون المقطع في اللغة العربية عادة « من وحدتين صوتيين أو أكثر إحداهما الحركة، فلا وجود لمقطع من صوت واحد أو مقطع خال من الحركة»[2]، الحركة هي الصوت المجهور الذي يحدث أثناء النطق، إذ يقول ابن جني:« أعلم أن الحركات أبعاض حروف المد واللّين وهي الألف والياء والواو، فكما أن هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث وهي: الفتحة والكسرة والضمة، فالفتحة بعض الألف والكسرة بعض الياء والضمة بعض الواو»[3].

لقد كانت العرب تتحدث عن المقاطع، إنّما ذلك في حديثها عن القوافي، وانتهى إلى هذا الرأي" ابن رشيق القيرواني" (ت 456هـ) عندما سأل" أبا عبد الله السمين" عن مفهوم المقطع والمطلع فقال:« المقاطع أواخر الأبيات، والمطالع أوائلها»[4].

أما "حازم القرطاجنّي" فقد قصد بالمقاطع المقاطع العروضية، وكان يطلق عليها مصطلح "الأرجل" حيث قال:« لأن الأرجل تتركب منها أجزاء جميع الأوزان ستة أصناف:

1- سبب ثقيل وهو متحركان نحو: بِم. أَكَ، 2- وسبب خفيف وهو متحرك بعده ساكن نحو: من، عن، 3- وسبب متوالٍ وهو متحرك يتوالى بعده ساكنان نحو: قَالْ بتسكين اللام،

4- ووتد مفروق وهو متحركان بينهما ساكن نحو: كيفَ، أين، 5- ووتد مجموع وهو متحركان بعدهما ساكن نحو لَقَد، ووتد متضاعف وهو متحرك بعدهما ساكنان نحو مقالْ بتسكين اللام»[5]، يشير"حازم" من خلال هذا القول إلى المقاطع العروضية، التي تمثل المقاطع

---

[1] –الزمخشري (أبو القاسم جاد الله محمود بن عمر بن أحمد)- أساس البلاغة –تحقيق - محمد باسل عيون السود- ط1 – دار الكتب العلمية 1998- ج2- ص88.

[2] – د/ كمال بشر- علم الأصوات- دط- دار غريب للنشر والتوزيع- القاهرة- 2000- ص 509.

[3] – ابن جنّي(أبو الفتح عثمان)- سر صناعة الإعراب – ص 17.

[4] – ابن رشيق القيرواني- العمدة في صناعة الشعر ونقده- ج1- ص 189.

[5] – حازم القرطاجنّي- منهاج البلغاء وسراج الأدباء- ص 236.

الصوتية، مما يدلّ على أن "الخليل" وإن لم يذكر المقاطع الصوتية في محاولاته العروضية إلاّ أنّه كان واعياً بها، حيث وظّفها في تفاعيل بحوره الشعرية.

ينبغي أن نفهم أن المقاطع هي عبارة عن تشكيلات صوتية لها نشاط جمالي لا بد أن يدرك من خلال النشاط اللغوي، الذي له صلة وثيقة بالنظام الإيقاعي تقوم هذه التشكيلات الصوتية أساساً على نظام الساكن والمتحرك، وهي لا تخرج عن السبب والوتد والفاصلة مع إدراك التفرعات التي تنبثق عن هذا الثالوث في نظام التشكيلات الصوتية لأن:« الإيقاع الشعري العربي يقوم على ركيزتين أساسيتين هما: النظام الخاص بتتابع المقاطع، ومراعاة النغمة الموسيقية الخاصة عند الإنشاد (التنغيم)»[1]، مما يوحي بأن المقاطع والتنغيم هما الركيزتان الأساسيتان المرتبطتان بالتشكيل الصوتي.

إن المقاطع هي آخر ما يصل سمع المتلقي ويثبت في ذاكرته، لأن المقطع أصغر وحدة صوتية كما يقول "جون كوهن":« المقطع والصوت هما وحدتان أصغر من الكلمة أو المونيم أي من أصغر الوحدات ذات معنى»[2]، لذا كان من الطبيعي أن تولى المقاطع عناية مركّزة من قبل الشعراء والعمل على تجويدها بما يخدم المعنى الشعري الذي يعبر عنه، والقصد الذي يرمي إليه، والمقاطع الصوتية عند المحدثين أربعة أنواع:

- **المقطع القصير:** هو كلّ صامت تحرك بحركة قصيرة كاللام مع الفتحة أو الضمة أو الكسرة لَ لُ لِ.

- **المقطع الطويل المفتوح:** هو كلّ حرف صامت تحرك بحركة طويلة، وهو حروف المد الثلاثة كاللام مع ألف المد أو ياء المد أو واو المد، لا لُو، لي.

- **مقطع طويل مغلق**: هو كلّ حرف صامت تحرك بحركة قصيرة ووليه حرف ساكن مثل: لَن.

- **المقطع المغرق في الطول**: وينقسم إلى مترادف ومصمت.

* المترادف: هو كلّ حرف ممدود وليه حرف ساكن مثل نُور.

*المصمت: كلّ حرف متحرك بحركة قصيرة وليه حرفان ساكنان[3] مثل: عِبْءْ.

---

[1] – د/ صلاح يوسف عبد القادر- في العروض والإيقاع الشعري- ط1- الأيام- 1996- 1997 – ص 159.
[2] – جون كوهن- النظرية الشعرية- ص 51.
[3] – ينظر: د/ حسني عبد الجليل يوسف- التمثيل الصوتي للمعاني- ط1- الدار الثقافية للنشر- القاهرة- دت / ص 16 و د/ إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية – ص 134.

يمكن بفعل المزاحفة التي هي تغيرات تصيب حشو البيت أو السطر الشعري، أن يصير المقطع الطويل مساويا لمقطعين قصيرين 1ط= 2ق، هذا ما أشار إليه "جويو" حين قال: «ويمكن أن يعتبر المقطع الطويل مساوياً لمقطعين قصيرين»[1]، أي إنّ أهمّ ما يقوم به فن المزاحفة هو إثراء فضاء المحلّ الإيقاعي، لنأخذ هذه العينة من شعر "محمد بلقاسم خمار"، ونقوم بتحليلها للكشف عن المقاطع الصوتية:

ما أَتْفَه الحياةَ فِي وجودِنا ط ط ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط (مستفعلن...إيقاع وزن الرجز).

0//0//0//0/ /0//0/0/

ما أَحقَر الساعاتَ والأيام، والأعوام ط ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط ط ط.

0/0/0/0/ /0/0/0/ /0/0/0/ /0/0/

سكُوتُنَا المذَّلّةَ ق ط ق ط ق ط ق ط.

0//0//0//0//

وعارناَ الكَلاَم [2] ق ط ق ط ق ط ط.

0/0//0//0//

يؤثر الشاعر في هذه العينة استخدام المقاطع الطويلة أو بالأحرى المقاطع التي تثقل الحركة، على المقاطع القصيرة، إذ وردت المقاطع الطويلة بنسبة 64,30 % في حين وردت المقاطع القصيرة بنسبة 35,70 %، لأن الحالة النفسية التي يعانيها الشاعر تفرض عليه توظيف العناصر الإيقاعية الأكثر انفعالا وبالتالي تأثيراً وفاعلية.

2- **النبر:Stress:**

النبر لغة: البروز والظهور، قال "ابن الأنباري":« النبر عند العرب ارتفاع الصوت»[3] ويدل مصطلح النبر عند العلماء العرب على الهمز[4]، أي تحقيق نطق همزة القطع في مقابل تسهيلها أو تحقيقها عند الحجازيين.

---

[1] - جان ماري جويو- المرجع المذكور- ص 170.
[2] – محمد بلقاسم خمار- الحرف والضوء- ص 107.
[3] - ابن منظور- لسان العرب- المجلد 5- ص 189.
[4] – ينظر: د/ حسام البهنساوي- الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث- ط1- مكتبة زهراء الشرق- القاهرة- 2005- ص 129.

أما في الدرس الصوتي الحديث فيقصد به « نطق مقطع من مقاطع الكلمة بصورة أوضح وأجلى نسبيا من بقية المقاطع»[1] أو هو: « شدة تضفى على مقطع من مقاطع الكلمة»[2] أي هو أن تنطق الكلمة أو مقطع منها بصوت مرتفع أو فيه علوا، ويسمى المقطع أو الصوت الذي ينطبق عليه النبر بصورة أقوى مما يجاوره مقطعاً منبوراً.

يستدعي النبر عادة بذل جهد أكبر نسبياً، كما أنّه يتطلّب من أعضاء النطق طاقة أشد مما يعني أن« النبر فاعلية فيزيولوجية تتخذ شكل ضغط أو إثقال يوضع على عنصر صوتي معين في كلمة اللغة»[3]، لذا اعتبر بعض الدارسين النّبر لوناً من التحلية الصوتية والتزيين، بل إنّه يعني أكثر من ذلك، فهو اللّبنة التي تكسب الكلمة تكاملها وتمنحها قواماً متميزاً خاصا بها. يختلف توزيع درجات النبر من منطقة إلى أخرى ومن دولة إلى أخرى ومن ثم لا نستغرب اختلاف الدارسون المحدثون في ضبط قواعد النبر وكيفية توزيعه في أية لغة.

يقوم النبر على مستوى الإيقاع بوظائف بالغة الأهمية، إذ أن أي تنوع في درجاته يؤدي إلى تغير في طبيعة الإيقاع، لذا أولاه" أبو ديب" اهتماما بالغاً، حيث قال: «إن النبر هو الفاعلية الحقيقية الجذرية في إيقاع الشعر العربي، وإن التشكيلات الإيقاعية التي يتوفّر فيها نموذج معين واحد للنبر تنسب إلى الإيقاع ذاته مهما اختلفت قيمتها الكمية»[4]، وبهذا يعتبر النبر الركيزة الأساسية في بنائية الإيقاع الشعري، فكلّما ارتفع عدد المقاطع المنبورة في النّص الشعري، كلّما كان الإيقاع أكثر ثراء ونماء.

قد ينطبق النبر على الكلمة أو الجملة وهو على عدة أنواع منها: الأولي والثانوي والنبر من الدرجة الثالثة والضعيف، غير أن هناك من يقتصر على القوي والضعيف فقط.

على الرغم من أنّه ليست لدينا نماذج تهدينا إلى موضع النبر في اللغة العربية، لأن أهمية النبر لم تدرك إلاّ في العصر الحديث، سنحاول تعيين موضع النبر في أحد الأسطر الشعرية للشاعر" بالقاسم خمار".

---

[1] – د/ كمال بشر- فن الكلام- دط- دار غريب للنشر والتوزيع- القاهرة- 2003- ص 255.
[2] – د/ علي يونس- النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد- دط- الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1985 - ص 10، وينظر د/ علي يونس- أوزان الشعر وقوافيه- ص 115.
[3] – د/ كمال أبو ديب- المرجع المذكور- ص 220.
[4] – المرجع نفسه- ص 283.

عاشَتِ البوم ...وماتَ العندليب [1] (فاعلاتن... إيقاع وزن الرمل)

قد يعمد المتكلم إلى نبر المقطع الأول من لفظة «عاشت» والمقطع ما قبل الأخير من لفظة«البوم» والمقطع الأول من لفظة «مات» والمقطع ما قبل الأخير من لفظة «العندليب» يومئ هذا بأن للنبر على مستوى الجملة قيمة إيقاعية واضحة تتغير بتغير موقع النبر.

3- التنغيم:Intonation:

يقصد بالتنغيم درجة الصوت وتفاوتها ثقلا وخفّة أو علوا وهبوطا، فهو قمة الظواهر الصوتية التي تكسوا الملفوظ كلّه، بل « إنّه الخاصية الصوتية الجامعة التي تلفّ المنطوق بأجمعه وتتخلّل عناصره المكونة له، وتكسبه تلويناً موسيقيا معينا حسب مبناه ومعناه وحسب مقاصده التعبيرية وفقاً لسياق الحال أو المقام»[2].

ينتج التنغيم عن تتابع الوحدات الصوتية النغمية على اختلاف دراجاتها، فالتنغيم هو إيقاع الكلام إذ أن الكلام عند إلقائه تكسوه ألوان موسيقية لا تختلف عن الإيقاع إلاّ في درجة الانسجام والتوافق بين النغمات الداخلية التي تشكّل كلاّ متناغم الوحدات.

يظهر إيقاع الكلام في صورة ارتفاعات وانخفاضات أو تنوعات صوتية نغمية، فهناك نوعين من النغمات: النغمة الهابطة Fallingloné وسميت كذلك لهبوطها في نهايتها والنغمة الصاعدة Risimgtone وسميت كذلك لعلوها في نهايتها، وللتنغيم عدة وظائف منها: الوظيفة النحوية التي تظهر من خلال تصنيفه الجمل إلى أنماط متنوعة، كالتقريرية التي تنتهي بنغمة هابطـة والاستفهامية والتعجبية التي تنتهي بنغمة صاعدة، ونظرا للأهمية التي ينعم بها التنغيم فإن: « بعض المختصين جعله أو أحلّه محلّ علامات الترقيم المصاحبة للنطق»[3].

وتبرز القيم الإيقاعية للنبر والتنغيم بصفة جلية أثناء عملية إلقاء الشعر أو ما يعرف بفن الإنشاد.

يمكن أن نصف المستوى الصوتي بالفاعلية الحقيقة التي تساهم في إثراء الإيقاع الشعري وتنميته، لا سيما من خلال عناصره التي تشكّل بفعل انسجامها وتلاحمها وتوافقها كلاّ متكاملا في بناء القصيدة الشعرية.

---

[1] – محمد بلقاسم خمار- إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق- ص 53.

[2] – د/ كمال بشر- فن الكلام- ص 262.

[3] - مجلة القلم- العدد الثالث- ديوان المطبوعات الجامعية المطبعة الجهوية وهران- 2006- سعاد بسناسي- التنغيم صوت ودلالة- ص 38.

ب- مستوى القافية: Rime:

يقودنا الالتزام بوحدة التفعيلة ومكوناتها وتغيراتها إلى الوقوف على عنصر جوهري في الإيقاع الشعري ألا وهو القافية، وإن جاءت القصيدة الجديدة خصيصا للثورة على هذا العنصر.

القافية لغة: مأخوذة من « قفا يقفو أي تبع الأثر والقافية من الشعر الذي يقفو البيت، وسميت قافية لأنّها تقفو البيت»[1]، أي تجيء في آخر البيت فتنهيه أو تختمه،« والقافية شريكة الوزن في الإختصاص بالشعر، ولا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية»[2]، يتّفق مع هذا الرأي كلّ من يرى أن الشعر يبنى أساسا على نظام الوزن والقافية.

القافية اصطلاحا:

تشكّل القافية أهم موضع إيقاعي في البيت الشعري يسعى إلى تحديد نهايته دلاليا وصوتيا و يتوق إلى تحقيقه كثير من الشعراء، وتفيد كلمة القافية « التتابع والالتصاق أو التقلّص أو الانتظام في شكل مسلسل أو دائري، أما إذا انتقلت من العموم إلى الخصوص أريد بها الدلالة على البيت أو بعض منه»[3]، أو هي: « نوع من الترجيع الصوتي المتكرر الشديد الصلة بغنائية اللغة العربية»[4]، مما يومئ بأن القافية ليست إلاّ تردداً أو تكريراً لأصوات لغوية معينة، ويؤدي هذا التكرير الصوتي حتما إلى إحداث إيقاع موحد في القصيدة كلّها لذا كانت العناية في الشعر «إنّما هي بالقوافي لأنّها المقاطع والقافية أشرف من أولها والعناية بها أمس والحشد عليها أوفى وأهم، وكلّما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة على حكمه»[5].

أما المهمة التي تضطلع بها القافية: «إنّما هي تثبيت الوزن بضرباتها المنتظمة، أي أنّها نواس خطوات الشعر»[6]، فوظيفة القافية إذن ضبط النّظام في النّص الشعري فهي:« جزء أساسي من البيت لا فضول ولا ملء فراغ وهي تضفي على القصيدة طابع النظام النفسي-

---

1 - ابن منظور- لسان العرب- المجلد 15- ص 194- 195.
2 – ابن رشيق القيرواني – العمدة في صناعة الشعر ونقده- ج1- ص 243.
3 – د/ محمد عوني عبد الرءوف – القافية والأصوات اللغوية- ط2- مكتبة دار المعرفة- 2006- ص 14.
4 – د/ صابر عبد الدايم – موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور- ط3- مكتبة الخانجي القاهرة- 1993- ص 31.
5 – د/ محمد حماسة عبد اللطيف- الجملة في الشعر العربي – دط- دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع- 2006- ص 112.
6 – جان ماري جويو- المرجع المذكور- ص 148.

الموسيقى- الزمني إنّها قرار أو وقف يتكرر»[1]، بهذا تكون القافية هي الأساس الذي يربط بين أجزاء القصيدة، فيمنحها تناسقاً وانسجاما خاصين.

لم يتّفق العروضيون في تحديد موضع القافية، فقد قال "الخليل" :« القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع الحرف الذي قبله»[2]، أما "الأخفش" فيراها « آخر كلمة من البيت»[3]، في حين يجعل "الفراء" من «حرف الروي قافية» [4]، قد يتلاءم هذا التحديد مع شعر التفعيلة، ويحددها "الخطيب التبريزي" (ت502هـ) بقوله: «هي الساكنان الآخيران في البيت الشعري مع المتحرك الذي قبلهما»[5] ، بيد أن" محمد عوني عبد الرءوف" يرى أن القافية تندر أن تكون مقطعا شديد الطول (/00)[6] وإن صح هذا الموضع على بعض القصائد قديما فإنّه لا يصح في الشعر الحديث والواقع الشعري الحر يثبت ذلك.

مما تقدم يتبين أنّه لا اختلاف بين العروضيين في أن القافية تجيء في نهاية البيت مع الالتزام بتكرارها في آخر كلّ بيت، غير أن مذهب "الخليل" في تحديد موضع القافية هو الصحيح، وهذا ما ذهب إليه صاحب العمدة حين قال: « ورأي الخليل عندي أصوب وميزانه أرجح»[7]، لما فيه من دقّة علمية ولسانية لأنّه لم يحد عن المقطع الطويل في معظم ألقابها الخمسة المتوارثة عن "الخليل" والمعمول بها في الشعر العربي والمتمثلة في: المترادفة وتتكون من متحرك وساكنين (/00)، المتواترة وتتكون من متحرك وساكن ثم متحرك وساكن (/0/0) أي متناوبة بين الحركة والسكون، المتداركة وتتكون من متحرك وساكن ثم متحركين وساكن(/0//0)، المتراكبة وتتألف من متحرك وساكن ثم ثلاث متحركات وساكن (/0///0) المتكاوسة وتتألف من متحرك وساكن ثم أربع متحركات وساكن (/0////0)[8].

يتفق الجميع على تكرير بعض الحروف والحركات الخاصة بالقافية في نهاية كلّ بيت إذ يقول "حازم القرطاجنّي": « إن القوافي لا بد فيها من التزام شيء أو أشياء، وتلك الأشياء

---

[1] – أدونيس- كلام البدايات- ط1- دار الآداب- 1989- ص 73.
[2] – ابن رشيق القيرواني- العمدة في صناعة الشعر ونقده- ج1- ص 243.
[3] – المصدر نفسه- ص 244.
[4] –المصدر نفسه- ص 245.
[5] – الخطيب التبريزي- الكافي في العروض والقوافي- تحقيق- إبراهيم شمس الدين – ط1- دار الكتب العلمية بيروت – لبنان 2003- ص 10.
[6] – ينظر: د/ محمد عوني عبد الرءوف- المرجع المذكور- ص 18.
[7] – ابن رشيق القيرواني– المصدر المذكور- ص 244.
[8] – ينظر: د/ عبد الرحمن تبرماسين- العروض وإيقاع الشعر العربي- ص 37.

حروف وحركات وسكون»[1]، تتمثل هذه الحروف في: الروي، الوصل، الردف، التأسيس، الخروج، الدخيل.

- **الروي:** هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وإليه تنسب فيقال: سينية، ميمية، وهو أثبت حروف البيت، نحو قول "محمد بلقاسم خمار":

كَم تَداوِلْنا حِكَاياتَ الخُلودِ[2].

الدال هي حرف الروي في هذا السطر الشعري، وهو من الأصوات الشديدة المجهورة ويسمى رويا لأن حروف السطر الشعري تنتظم وتجتمع إليه، لذا فلا بد أن يكون صحيحاً غير معتلّ وأن يكون أصلياً في الكلمة حتى لا يحذف منها.

- **الوصل:** هو الهاء المطلقة أو حرف المد (الألف الياء، الواو) الذي ينتج عن إشباع للحركة في آخر الروي نحو: وأرضه فِي فُؤَادِهِ[3].

فالهاء ضمير وصل، ويعد التنوين الناتج عن الإشباع وصلا والوصل هو آخر نغمة للسطر الشعري.

- **الخروج:** هو حرف لين (الواو الياء) يلي هاء الوصل، كالياء المولّدة عن إشباع الهاء في المثال السابق:" فؤاده" فتصير بعد الإشباع "فؤادهي" فالياء هي الخروج.

- **الردف:** هو حرف مد قبل الروي نحو: لَم تَبكِ القلـُوب

علَى العروبةِ مِن دمِ الإِنْسان[4]

فالواو في لفظة" قلوب" والألف في لفظة الإنسان هما حرفا الردف في هذين البيتين الخطيين والباء والنون هما الروي.

- **التأسيس:** هو ألف لازمة لا يفصلها عن الروي إلاّ حرف متحرك نحو:

محتَجاً عن صمتِ العاجِز[5].

فألف "العاجز" هي التأسيس، والتخلّي عنها يؤدي إلى اضطراب في الإيقاع.

---

[1] – حازم القرطاجنّي- منهاج البلغاء وسراج الأدباء- ص 271.
[2] – محمد بلقاسم خمار- إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق- ص 76.
[3] – د/ أبو القاسم سعد الله- الزمن الأخضر- ص 189.
[4] – محمد الأخضر عبد القادر السائحي- أغنيات أوراسية- ص 197.
[5] – أحمد حمدي- قائمة المغضوب عليهم- ص 56.

- الدخيل: هو حرف متحرك فاصل بين التأسيس والروي كـ "جيم" "العاجز" في المثال السابق. وحركته قد تكون كسرة أو ضمة أو فتحة[1].

ينبغي التّمسك بهذه الحروف كلّها تمسكا مطلقاً حين ترد في القصيدة حفاظا على قيمتها الصوتية والإيقاعية، غير أن الشعراء المجددين لم يعودوا يولونها أدنى عناية، إذ قد يوظفونها في قصائدهم وقد لا يوظفونها لأنهم لم يعدوا يلتزمون بوحدة القافية.

أما حركات القافية فهي ستة:

المجرى: حركة الروي المطلق الناشئ عنها أحد حروف العلّة.

النفاذ: حركة هاء الوصل.

الحذو: حركة الحرف الذي قبل الردف.

الإشباع: حركة الدخيل.

الرس: حركة الحرف الذي قبل التأسيس.

التوجيه: حركة الحرف الذي قبل الروي الخالي من الردف والتأسيس[2].

تنقسم القافية من حيث التّقييد والإطلاق إلى نوعين: مقيدة وهي ما كان رويها ساكناً، ومطلقة وهي ما كان رويها متحركاً، وهي الأكثر ورودا في الشعر العربي لانتهائها في مجملها بحركة طويلة، والحركات كما هو معهود أقوى الأصوات إسماعا.

أثارت القافية منذ القديم جدلا واسعا بين الشعراء من حيث ملاءمتها لغرض من الأغراض وعدم ملاءمتها، وتقتصر هذه المسألة على الشعراء المبدعين والمجيدين، وعلى حالتهم النفسية والشعورية، وعلى تمكّنهم من القاموس اللغوي للغة العربية، ولذا نصادف "أبا العلاء المعري" يقسم القوافي إلى ثلاثة أقسام:

1- **الذلل**: ما كثر على الألسن وهي عليه في القديم والحديث.

2- **النفر:** ما هو أقلّ استعمالا من غيره كالجيم والزاي ونحو ذلك.

3- **الحوش:** وهي التي تهجر فلا تستعمل[3].

---

[1] – ينظر: د/ عبد الرحمن تبرماسين- العروض وإيقاع الشعر العربي– ص 37- 41 بتصرف.

[2] - المرجع نفسه- ص 42.

[3] – أبو العلاء المعري- اللوزميات- تحقيق- جماعة من الأخصائيين – ط2- دار الكتب العلمية بيروت- لبنان 1986- ج1- ص 32.

فعلى الرغم من هذا التقسيم المنطقي للقافية، إلاّ أن من الشعراء من وقف عاجزا أمام حاجز القافية لا لتشابكها وتعقّدها وصعوبة العثور عليها فحسب، وإنّما لرتابتها وجمودها وتواصلها مع طول الخطاب الشعري، وعلى الرغم من الثروة اللغوية التي يتمتع بها الشاعر العربي وبراعته الفنّية، إلاّ أنّه ظلّ أسير نظامها الذي يفرض عليه الرتابة ويحرمه عنصر المفاجأة والإدهاش والتلوين الإيقاعي الذي يشد المتلقي، مما دفعه إلى البحث عن بديل من مستلزمات العصر، خاصة بعد احتكاكه بالتراث العالمي، لا سيما الأوروبي الذي تحرر من القيود التقليدية للشعر ونظام القصيدة الحرة، ولقد وضع الأوربيون أسماء لأنواع مختلفة من قافية المقاطع نذكر منها:

- **القافية المزدوجة Riempaurne**: وهي التي تتّحد في كلّ بيتين (aa, bb, cc, dd).

القافية المتعامدة: kreuzekm: وهي التي تتّحد فيها قافية البيت الأول مع الثالث والثاني مع الرابع (a b a b).

القافية المتعانقة: verxchrankaten reim : وهي التي تأتي في الرباعية وتكون قافية الشطر الأول مثل الرابع، والثاني مثل الثالث (a bb a).

القافية المثلثة:schweifreim : وهي التي تأتي في السداسية وتكون قافية الشطر الثالث مثل السادس على حين تتفق القافية في الأول والثاني والرابع والخامس (a a b c c b)[1].

إن هذا اللون من القوافي وإن لم يكن واردا بنفس الشكل والعلامات في الشعر العربي الحديث فإنّه وارد بطريقة أخرى مماثلة لهذا اللون.

لقد كانت القافية من أكثر العناصر الشعرية تعرضاً للهجوم، لا منذ قيام حركة الشعر الجديد فحسب، بل منذ زمن بعيد بحيث كانت الدعوات الأولى تسعى للتخلّص من سطوة القافية بنظامها الكلاسيكي، إلاّ أن الشاعر ألزم نفسه مقابل ذلك بلون من القافية المتحررة، تلك التي لا تتصل بسابقتها أو بلاحقتها إلاّ اتّصال انسجام وتآلف، دون اشتراك إلزامي بحرف الروي، لأن القافية «ركن مهم في موسيقية الشعر الحر لأنّها تحدث رنينا وتثري في النّفس أنغاما وأصداء»[2]، وتعبر القافية في شعر التفعيلة عن «نهاية موسيقية للسطر الشعري، وهي أنسب

---

[1] – د/ محمد عوني عبد الرءوف- القافية والأصوات اللغوية- ص 21- 22.
[2] – نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 163.

نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية»[1]، لذا لم تعد القافية مجرد كلمة يبحث عنها في قائمة الكلمات التي تنتهي نفس النهاية كما كانت عند الشعراء القدامى، «وإنّما هي كلمة ما بين كلمات اللّغة، يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري لأنّها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع للسطر الشعري نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها»[2].

أما "جون كوهن" فيرفض أن تكون القافية مجرد ترديد صوتي، حيث يقول: « فالقافية ليست في الواقع مجرد تشابه صوتي، ولكنّها ترديد لصوت نهائي»[3]، مما يعني أن القافية علامة دالة على نهاية البيت واكتماله وزناً ودلالة.

إن مظاهر استعمال القافية في الشعر الحر متنوعة ومختلفة فقد تكون متتابعة أو متناوبة أو متواطئة أو مرسلة، ولقد وظّف الشعراء الجزائريون هذه الألوان في قصائدهم الشعرية الحديثة (الحرة) وتفاوتوا في استخدامها تبعا لتفاوت قدراتهم الفنّية.

1- القافية المتتابعة: وهي القافية التي تقوم على روي واحد، مثلما في العينة الشعرية التالية:

وَأَثُور جبارا يفَجِّر الـ ـ ـ ـ رمقَ الأخِير (متفاعلن... إيقاع وزن الكامل).

ويعِيد لِلْحلُمِ المحشْرَجِ نَبرةَ الحبِّ الكَبِير

ويلفُه شَوكُ الـ دروبِ فَلاَ يئِن ولاَ يخُور

ويعِيشُ لِلهبِ المقَدسِ حامِلاً عِطْرَ البذُور [4]

وظّف الشاعر في هذه العينة الشعرية روياً واحدا المتمثل في حرف "الراء" وهو حرف مكرر شديد، وهو الأوفر حظاً في الاستعمال كروي من قبل الشعراء جراء تلك النبرة التكريرية التي يتشبع بها، يبدو أن الشاعر لم يتخلص بعد من نظام القافية الرتيب، وإنّما ظلّ متمسكا بأسلوبها لما تنعم به من غنائية وحيوية تشد القارئ والسامع، ووحدة الروي تؤدي حتما إلى وحدة الإيقاع وعدم تغيره، لأن الحالة النفسية المتأزمة التي يعانيها الشاعر تستدعي هذا الإيقاع الرصين والثابت.

---

[1] – د/ عز الدين إسماعيل- الشعر العربي المعاصر- ص 67.
[2] – المرجع نفسه- ص ن
[3] – جون كوهن- المرجع المذكور- ص 101.
[4] – عياش يحياوي- عاشق الأرض والسنبلة- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر 1986- ص 45- 46.

2- القافية المتناوبة: وهي التي تتوالى فيها القافية في أكثر من سطر شعري في القصيدة على نظام ما، ثم ينتقل إلى نظام آخر وهكذا ولكن من دون الالتزام بنظام معين من التقفية، مثلما في الموقف الشعري التالي:

(أوراس) ذِي الصفَحاتِ مِن سلمٍ ودمٍّ   (متفاعلن... إيقاع وزن الكامل)

وبهيكلِي الخِطَارِ عن بِيضِ القِممِ...

أقْسمتُ بِالحزن الشَوَاهِقِ والقِبابِ

الحانِياتِ على المغَانِي والهضابِ

وبِكُلّ نَجمٍ ساهِرٍ

وبِكُلّ لَيلٍ داهِسٍ

وبِكُلّ فَجر غَامِرٍ

وبِكُلّ لَيلٍ عابِسٍ[1]

بدأ الشاعر هذه الأبيات الخطّية بالقافية المتناوبة، إذ تكررت القافية الواحدة في كلّ بيتين خطيين، ثم تنوبها قافية من نوع آخر وعمد الشاعر إلى هذا التناوب والتلوين الإيقاعي من أجل إبراز قيمة جمالية تجسد الإحساس بالألم الذي يشعر به اتجاه وطنه وما يتعرض له من قهر ودمار، فتجسد القافية هذه الحالة المأساوية التي يعانيها الشاعر من خلال بناءاتها الإيقاعية المتناوبة، وبهذا يحقق تجسيدا إيقاعيا من خلال تلوين نمط القافية وتنويعه، ويحدث عنصر المفاجأة الذي يبدع حركة إيقاعية أساسها صراع الأصوات من خلال تعدد الروي وتلوينه وتماثل القافية في هذه العينة الشعرية إلى حد ما القافية المزدوجة أو المتعامدة المعهودة في الشعر الأوروبي.

3- القافية المتواطئة: ويقصد بها تكرير كلمة القافية في الأبيات الخطّية المتقاربة دون أي فاصل يذكر بينها، ويعد هذا اللون من القوافي في الشعر العمودي عيبا من عيوب القافية سموه الإيطاء، أما في الشعر الحر فإنّه لا يعد عيبا، بل يمكن أن يعد أسلوبا من أساليب التّقفية، مثلما في الأسطرالشعرية التالية:

رِفَاقِي لِماذَا تَأخرتُم... إنني ذَاهِب فِي الجذُور   (فعولن... إيقاع وزن المتقارب).

يِلُون بواخِركُم... فِي الجذُور

[1] – د/ أبو القاسم سعد الله- الزمن الأخضر- ص 133.

بِهَم نَوارِسِكُم .... فِي الجذُور

بِصدِق قَصائِدِكُم... فِي الجذُور[1]

يكرر الشاعر لفظة القافية "جذور" في أكثر من ثلاثة أبيات صوتية، ولم يغير في نمط القافية لأنّه رأى أن هذه اللفظة المشبعة بالدلالة والمفعمة بالنغم الذي يعوض إيقاع القافية المتنوعة أكثر ملاءمة لهذا الموقف الشعري الثائر والطامح الذي يتلبسه الشاعر.

غير أن الإيقاع بقي رتيباً مسطحا وموحدا من دون أدنى تلوين موسيقي، باستثناء نقاط التواصل التي توحي باستمرارية الحديث بحيث يصمت الشاعر برهة محدثاً فجوة إيقاعية لها دور لا يؤديه عنها الصوت، فتمنح للقارئ لونا من الهدوء والسكينة لكي يواصل القراءة بنغمة أكثر إيقاعا وحيوية.

4- القافية المرسلة: وهي القافية المجردة من حرف الروي وكثيرا ما يمزج الشاعر في الشعر الحر بين أبيات مقفاة وأخرى مرسلة « ليكسر ما في تقفية التتابع من تماثل صوتي ونسقية» [2] ومصداق ذلك هذه الأبيات الخطّية للشاعر "سعد الله":

أَجِب بربروسْ! (فعولن...إيقاع وزن المتقارب).

أَشَعبا تُعذِّبه أَم ذُباب

أَقَلباً تُحطِّمه أَم حجر

وماذَا، أَأَنْتَ الجحِيم الذِي لاَ يطَاق[3]°.

حاول الشاعر التحرر من الروي واستبداله بمقطع مغرق في الطول (/00) أو بصوت طويل ممدد عكس ما يرى "عوني عبد الرءوف" والشعر الجزائري الحديث (الحر) زاخر بمثل هذا اللون من القافية، فيقوم الحرف الساكن الذي شغل مكان الروي بمهمة التجانس الصوتي مع الحرف الذي يجئ بعده في نهاية السطر الشعري وإن اختلفت مخارجه وصفاته الصوتية، لقد لاءم تقييد القافية الموقف الشعري المشبع بالآلام والأحزان جراء ما يعانيه الشعب الجزائري من اضطهاد وحرمان وظلم، غير أن الشاعر لم يتمكّن من مقاومة حرف الروي ومواصلة هذا النظام ذي النغمة الصاعدة والإيقاع الحيوي، إذ أخذ يتخلى عن هذا النسيج شيئا فشيئا في باقي أجزاء القصيدة، ويرجع إلى النظام الذي يقوم على التوالي والتناوب في القافية والروي، ويميل

---

[1] – عياش يحياوي- عاشق الأرض والسنبلة- ص 24.

[2] – د/ عمر خليفة بن إدريس- في العروض والقافية- ط1- جامعة قاريونس بنغازي ليبيا- 2003- ص 247.

[3] – د/ أبو القاسم سعد الله- الزمن الأخضر- ص 223.

إلى النغمة الهابطة ذات الإيقاع الهادئ، ومع ذلك تبقى محاولة الشاعر في إيجاد معادل للروي بادرة لها مساهمتها في الشعر الجزائري الحديث الذي لا يزال في طور النضج والاكتمال.

إن إيقاع القافية من صميم إيقاع الخطاب الشعري، فهو الذي يساعده على تحقيق وظيفته الإبلاغية والبلاغية، مما يعني أن وظيفته لا تتوقف على مجرد تكرير الصوت وإحداث جرس موسيقي في نهاية كلّ سطر شعري ترتاح له الأذن ويطرب له الذوق.

ج- مستوى التدوير:

يعتبر التدوير ظاهرة مألوفة في الشعر العربي، بل ظاهرة يبنى عليها الفكر العربي كفن المنمنمات وبعض العبادات كالطواف والسعي وحلقات الذكر، والمتأمل في الكون يدرك أنّه يقوم أساساً على التدوير، كدوران الأرض حول نفسها وحول الشمس.

التدوير أسلوب خليلي لازم العروض العربي سواء من خلال التفعيلة الموحدة «لأن الوحدة الإيقاعية في الوزن العروضي هي التفعيلة الواحدة »[1]، أو من خلال الدوائر العروضية التي نتجت عنها الأوزان المستعملة (المتقارب، الكامل، الهزج...إلخ) والمهملة (مقلوب البسيط، مقلوب الطويل...إلخ)، فتبنى هذه الأوزان على ظاهرة التدوير، إذ ينفك الرمل والرجز من الهزج، وينفك المتقارب من المتدارك، ويلحق هذه الظاهرة حركة إيقاعية منتظمة ومتزنة.

على الرغم من تمرد الشعراء المحدثين على نظام القافية والوزن، باعتباره نظاما تقليديا رتيبا لا يلبي حاجاتهم النفسية ولا يحقق طموحاتهم ولا يسمح لهم بحرية الانفعال والتعبير عما يجيش في صدورهم من مشاعر، إلاّ أنّهم لم يتحرروا كلّية من نظام التفعيلة والتدوير الذي يعد الركيزة الأساسية في القصيدة الحديثة لا سيما من الناحية العروضية، إذ تدخل التغيرات التي تصيب التفعيلة من زحافات وعلل أسلوب التدوير على التفعيلة فتجعلها مدورة.

يختلف التدوير في القصيدة الحديثة عن التدوير في الشعر العمودي المقفى، فالبيت المدور في القصيدة القديمة هو ذلك البيت الذي اشترك شطراه(الصدر والعجز) في كلمة واحدة، بأن يكون بعضها من الشطر الأول وبعضها الآخر من الشطر الثاني، فمن أمثلة هذا اللون من التدوير هذا البيت للشاعر "محمد بلقاسم خمار" من الخفيف:

طَار مِن مهجتِي وخَفِقَ يا وي ـِلي علَيهِ إِذَا تَغَاوَلَ دربي[2].

---

[1] – د/ عز الدين إسماعيل- التفسير النفسي للأدب- دط- دار غريب للنشر والتوزيع- دت- ص 77.

[2] – محمد بلقاسم خمار- إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق– ص 89.

حصل التدوير في كلمة "ويلي" فكان جزء منها من صدر البيت والجزء الآخر من عجزه.

أما التدوير في الشعر الحر فيبنى على تتابع وتوالي التفعيلات في عدة أسطر شعرية من دون أدنى قيد أو فاصل بينها لأن «من خصائص التدوير أن يقضي على القافية لأنّه يتعارض معها تمام التّعارض»[1]، يسمح هذا للشاعر بمسايرة دفقته الشعورية، ولا يتوقف حتّى يهتدي إلى نهايتها ثم يبدأ مقطع جديد، وقد يبالغ الشاعر المبدع في التدوير فتكون قصيدته كلّها مدورة وبهذا يمنح التدوير للشاعر لونا من الحرية بعد أن كان مقيدا بأسلوب الشطرين.

بيد أن "نازك الملائكة" ترى عكس هذا الموقف، فهي ترفض توظيف أسلوب التدوير في الشعر الحر، حيث تقول:« إن التدوير يمتنع امتناعا تاماً في الشعر الحر لأن التدوير يلزم القصائد التي تكتب بأسلوب الشطرين فحسب»[2]، تستبعد "نازك" أن يكون للتّدوير معنى في شعر التفعيلة وحتّى إن وقع فإن السطر الأول والسطر الثاني يعد سطراً واحداً، وتقول: «يمتنع التدوير في الشعر الحر لأنّه شعر حر ولأن الشاعر يستطيع أن يطيل شطره دون تدوير»[3]، غير أن مثل هذه الآراء أصبحت باطلة بحكم التاريخ والاستعمال، فالشعراء المحدثون المبدعون وظّفوا أسلوب التدوير بتفوق إيقاعي له أثره في الشعر العربي المعاصر، ويقابل مصطلح التدوير في الشعر الحر مصطلح التضمين في الشعر العمودي ويقصد بالتضمين «أن تتعلّق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها»[4] .

لا يخلو الشعر الجزائري الحديث من مظاهر التدوير، بل استخدمه الشعراء الجزائريون، ولكن بحسب ما يقتضيه الموقف الشعري، غير أنّهم لم يعمدوا إلى توظيفه في تجاربهم الأولى، إما لحنكتهم العروضية وإما لمحافظتهم على الموروث الكلاسيكي، وإما لأخذهم برأي "نازك الملائكة" التي ترفض التدوير في شعر التفعيلة، مما يوحي بأن محاولاتهم التجديدية لم تثمر بعد، إذ اقتصرت على الشكل واعتماده التفعيلة الموحدة الصافية هذا ما نلاحظه في تجاربهم الأولى كقصيدة "طريقي" "لسعد الله" و"الموتورة" "لبلقاسم خمار" وبالرغم من هذا التأخّر فإنّهم ومع

---

[1] – د/ صابر عبد الدايم- موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور- ص 223.
[2] – نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 93.
[3] – المرجع نفسه- ص 96.
[4] – ابن رشيق القيرواني- العمدة في صناعة الشعر ونقده- ص 270.

مرور الوقت تمكّنوا من أن يتخلّصوا من العوائق التي كانت تعرقلهم، لا سيما بعد مرحلة الاستقلال، إذ وظّف شعراء فترة السبعينيات أسلوب التدوير بشكل مكثّف.

يمكن أن نقسم التدوير إلى ثلاثة مستويات:

المستوى الأول: وهو تدوير التفعيلة من السطر الشعري إلى السطر الذي يليه كقول أبي قاسم سعد الله:

عبيـ ـ ـر سلامٍ فعول فعولن (فعولن...إيقاع وزن المتقارب)
فمـ ـ ـا يتّقي فعولن فعو
غير أنس شقّي[1] لن فعولن

حدث التدوير في نهاية تفعيلة البيت الخطّي الثاني وبداية تفعيلة البيت الخطّي الثالث.

يقول محمد الأخضر عبد القادر السائحي:

كان صوتاً فاعلاتن (فاعلاتن...إيقاع وزن الرمل)
في ضمير الشعبِ ثائر فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن
لا تحِد عن غايةِ النّصر فاعلاتن، فاعلاتن فا
ولا ترض البديلْ علاتن فاعلاتن.

وقع التدوير في نهاية السطر الشعري الثالث وبداية السطر الرابع.

قد يكون التدوير بين كلّ بيتين خطّيين على حده، نصادف هذه الظاهرة عند الشاعر"محمد بلقاسم خمار" مثلما نلاحظ في العينة الشعرية التالية:

مثْلما أنطقَ أمر الحق بالحقّ فاعلاتن، فعلاتن، فاعلاتن فا **(فاعلاتن...إيقاع وزن الرمل)**
بلالاً علاتن
فانْبرى يهتفُ أعدائِهِ فاعلاتن فاعلاتن فاعلا
الله أكْبر تن فعلاتن
مثْلما أيرقَ قلْب اللّيل فاعلاتن فعلاتن فاع
نارا...ونصالاً[2] لاتن فعلاتن.

---

[1] – د/ أبو القاسم سعد الله- الزمن الأخضر- ص 107.
[2] – محمد بلقاسم خمار- الحرف والضوء- ص 93.

حدث التدوير بين كلّ بيتين خطّيين، الأول مع الثاني والثالث مع الرابع والخامس مع السادس فيبدو أن الشاعر لا يزال متمسكا برواسب الماضي ولم يتحرر منها بعد، إذ ظلّ أسير البيت المثقّل المختم بنغمة الروي.

قد يحدث التدوير في أكثر من بيتين خطيين كقول" حمري بحري":

الشاعِر يسكُن نَبض الحرفِ — فعلن فعلن فعلن ف (فعلن...إيقاع وزن الخبب)

ونَار الحبِّ، — علن فعلن ف

وموج البحر، — علن فعلن ف

وخُضرةِ عينَيكِ الآسِرتَين[1] — علن فعلن فعل فعل.

حصل التدوير في الأبيات الخطّية الأربعة، حيث أن الشاعر انساق وراء دفقته الشعورية من أول بيت خطّي حتى البيت الخطّي الرابع وعلامات الترقيم دليل على ذلك.

المستوى الثاني: وهو التدوير الأكثر امتدادا من الأول، ويمكن أن نصطلح عليه بالتدوير المقطعي، فهو قد يتعدى خمسة أسطر شعرية، أو يضم مقطعاً من القصيدة بكامله، إذ لا ينتهي إلاّ بانتهاء الشاعر من إفراغ شحنته النفسية، من أمثلة هذا اللون هذا المقطع الشعري للشاعر"عبد العالي رزاقي":

سادَةَ اليومِ: — فاعلاتن فا (فاعلاتن...إيقاع وزن الرمل).

أَنا أَعرفُهم — علاتن فعلا

أَوراقُهم مكْشُوفَةٌ — تن فاعلاتن فاعلا

مذْ دخَلُوا أَيامناَ واغْتَصبوا — تن فعلاتن فاعلاتن فعلا

أَحلامناَ، وانْتَحلُوا قُمصان — تن فاعلاتن فعلاتن فاع

عثْمان — لاتن فا

تَخَلىّ اللهُ عنْهم[2] — علاتن فعلاتن

تجاوز التدوير في هذا المقطع خمسة أبيات خطّية متوالية ومتتابعة، فلا مراء أن الشاعر انساق وراء دفقته الشعورية من دون أي قيد أو فاصل، إذ أفرغ شحنته النفسية بشكل مستمر

---

[1] – حمري بحري- أجراس القرنفل- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر – 1986- ص 41.

[2] – عبد العالي رزاقي- أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي- ص 16- 17.

ودون أي انقطاع أو توقف، لأن الحالة الشعورية التي يعانيها الشاعر تستدعي منه أن يوظّف هذا اللون من التدوير، لأنّه يتلاءم مع عملية السرد واستمرارية الحدث.

المستوى الثالث: وهو تدوير كلّي يشمل القصيدة بأكملها من أول تفعيلة إلى آخر تفعيلة في القصيدة، فتكون على شكل دفقة شعورية واحدة، يعمل الشاعر على التعبير عنها بنفس واحد وبعبارة واحدة، وبهذا تكون الحركة الإيقاعية للقصيدة مستمرة وممتدة وذات نغـم موسيقي واحد، غير أن هذا اللون من التدوير نادر الورود في الشعر الجزائري الحديث (الحر)، لأن جلّ الدواوين التي اعتمدناها في التطبيق لم نعثر فيها على قصيدة مبنية على التدوير الكلّي، إنّما اكتفت بالتّدوير المقطعي وتدوير التفعيلة.

يخضع التدوير في المستويات الثلاثة لعاملين أساسيين لكي يكتمل بناؤها الصوتي هما: «النسق النحوي، والنسق العروضي، فيخضع الأول لعدم اكتمال المعنى أو الدلالة أو التركيب النحوي، والثاني لضرورة الوزن»[1]، مما يدلّ على أن السطر الشعري قد لا يكتمل نحويا (إعرابا) أو دلاليا، فيكون بحاجة إلى ما يتممه، ولذا يعمد الشاعر إلى إتمامه في الأسطر الموالية ليستمر في إفراغ شحنته التي تتسابق وتتسارع إلى التدفق، مثلما في العينة الشعرية التالية:

يقول الرعد:	فعل فعلن ف (فعلن...إيقاع وزن الخبب)
سلاَماً ِللأعشَابٍ	علن فعلن فعلن ف
ِلزهر الرمان الجبلي[2]	علن فعلن فعلن فعلن.

إذا تأملنا البيت الخطّي الأول نجد أن بناءه النحوي غير مكتمل، وأكّد الشاعر ذلك من خلال علامة الترقيم الدالة على القول أو استمرارية الحديث، مما يومئ بأنّه بحاجة إلى تدوير تقتضيه الدلالة لعدم اكتمال المعنى أو تحقق الفائدة، فالجملة لم تكتمل نحويا، إذ ورد الفعل والفاعل في البيت الخطّي الأول في حين ورد المفعول به في البيت الخطي الموالي، أي أن الجملة لم تتم إلاّ في البيت الخطّي الثاني الذي يلي الأول، مع العلم أن الفعل "قال" من الأفعال المتعدية.

من الواضح أن النسق العروضي غير منته في هذه العينة، بحيث تنتهي تفعيلة السطر الأول في بداية السطر الثاني، وتفعيلة السطر الثاني في بداية تفعيلة السطر الثالث، مما يعني أن

---

[1] – ينظر: د/ عبد الرحمن تبرماسين- العروض وإيقاع الشعر العربي- ص 97.
[2] – حمري بحري- أجراس القرنفل- ص 61.

هذه الأبيات الخطّية الثلاثة لم تعد أبياتا صوتية قائمة بذاتها دلاليا ونحويا وعروضيا، لأنّها في حاجة إلى تواصل مع بعضها البعض نتيجة ضرورة نحوية اقتضتها دلالة المعنى واكتمال الوزن، ويعمل هذا على استمرارية الإيقاع وامتداده وحيويته.

يمنح التدوير بهذا الشكل للقارئ إحساسا بالتواصل النحوي من جهة، ويشعره بالاستقلال العروضي من جهة أخرى، وبهذا يساعد التدوير على بعث الراحة والاطمئنان في نفسية المتلقي ويجعله يستمتع بقراءة الخطاب الشعري.

من خلال ما تقدم يتبين أن ظاهرة التدوير تبثّ روحا تنظيمية رفيعة المستوى على إيقاع القصيدة، إذ يكسبها تبعاً لِمطِّ نغماتها ليونة إيقاعية وطلاوة موسيقية، لا سيما من خلال انسياب تفاعيلها انسيابا هادئا يجعل القصيدة تفرغ إفراغاً صوتيا ودلاليا ونحويا واحداً، لا تعترض مساره الإيقاعي عوارض من أي نوع.

5- مستوى التكرار: Repetition

يعد التكرار من العناصر المساهمة في بنائية الإيقاع في مختلف الفنون كالشعر والموسيقى والتصوير والعمارة، لأن المرء مولع بمعاودة الأمور وتكرارها، وورد التكرار في الشعر العربي منذ زمن بعيد، غير أنّه لم يتخذ شكله البارز إلاّ في الشعر الحديث إذ أولاه الشعراء أهمية بالغة لما يتوفر عليه من إمكانات إيقاعية تثير حماسة القارئ المتذوق.

التكرار لغة: مصدر« كرر إذا ردد وأعاد»[1] وهو « الإطناب بالتكرار، والتكرير: كرر الشيء أعاده مرة بعد أخرى، وكررت عليه الحديث، إذا رددته عليه»[2] أي أن التكرار هو إعادة الشيء أكثر من مرة.

أما اصطلاحا: فيراد به « إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو مواضع متعددة»[3]، فالتكرار هو ترديد حرف أو لفظة أو عبارة للدلالة والتأكيد على المعنى المراد تبليغه.

قد يكون التكرار ضاراً بالنّص الشعري بقدر ما يكون نافعا إذا لم يحسن الشاعر توظيفه ووضعه في الموضع المناسب، فهو ليس مجرد أداة للتزين والزخرفة أو ملء الفراغ أو إنهاء قصيدة أفلتت نهايتها من صاحبها، هذا ما ذهب إليه "ابن رشيق" حين قال: « للتكرار مواضع

1 – ابن منظور- لسان العرب- المجلد5- ص 135.
2 – د/ أحمد مطلوب- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها – دط- مكتبة لبنان ناشرون- بيروت لبنان 2000- ص 410.
3 – د/ رمضان الصباغ- في نقد الشعر العربي المعاصر- ط1- دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر- الاسكندرية 2002- ص 211.

يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، وأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، والمعاني دون الألفاظ فإذا تكرر اللفظ والمعنى فهو الخذلان بعينه»[1]، يقسم "ابن رشيق" التكرار إلى نوعين: تكرار لفظي وتكرار معنوي، ويستقبح أن يكون التكرار في الألفاظ والمعاني، وإنّما المستحسن أن يكون في الألفاظ دون المعاني أو في المعاني دون الألفاظ.

وظّف أسلوب التكرار في القرآن الكريم بصورة مكثّفة، لذا أولاه المفسرون عناية مركّزة، « لصفته البارزة ولإيقاعه اللافت للسمع والمثير للفكر، واتفقوا على أن التكرار في القرآن لا يوجد ما صفته مذموما، وما ورد منه جاء للتعظيم ولتعداد النعمة والنقمة والتعجيز»[2].

تقسم "نازك الملائكة" التكرار إلى ثلاثة أقسام:

1- **التكرار البياني:** إن الغرض العام من هذا الصنف هو التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة، نحو قوله تعالى: « **فَبِأيِّ آلاءِ ربكُما تكذبان**» [سورة الرحمن- الآية 13] .

2- **تكرار التقسيم:** ونعني به تكرار الكلمة أو العبارة في ختام كلّ مقطوعة من القصيدة.

3- **التكرار اللاّشعوري:** وهو من أصعب أنواع التكرار يقتضي من الشاعر أن ينشئ له سياقاً نفسياً غنياً بالمشاعر الكثيفة[3].

لقد عمد الشعراء الجزائريون إلى توظيف أسلوب التكرار بشكل واسع وإستفادوا منه إيقاعيا وجماليا، سنحاول تبين ذلك من خلال ثلاثة ألوان للتكرار، التكرار الحرفي وتكرار الكلمة، وتكرار العبارة، للتعرف على مدى فاعلية هذه الألوان التكرارية في نمو القصيدة الجزائرية الحديثة (الحرة) واستفادتها منها إيقاعيا:

1- التكرار الحرفي:

معلوم أن لكلّ حرف مخرجه الصوتي وصفاته التي تميزه عن غيره، والحروف نوعان: صامتة **consonants** وصائتة **vowels**، والصامتة هي المعنية بظاهرة التكرار ولها يعزى الفضل في بنية الكلمة والعبارة والبيت والقصيدة ككلّ، لكن بحسب موقعها وبعدها التكراري أو قربه، وهذان العنصران هما اللذان يمنحان الكلمة أو العبارة إيقاعا متنوعا في السمع فيكون الإيقاع إما متنافرا أو منسجما تبعا للترجيع أو الترديد الحاصل من تكرار الحرف، ووفقا للطاقة الإيقاعية التي يحملها والجرس الذي يحدثه في السمع « فالتكرار الحرفي هو أسلوب يكرسه

---

1 – ابن رشيق القيرواني- العمدة في صناعة الشعر ونقده ج2- ص 698.
2 – د/ عبد الرحمن تبرماسين- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر- ص 192.
3 – نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- ص 246- 250- 256.

الاستعمال اللغوي لمحاكاة الحدث بتكرير حروف الصيغة مع ما يصاحب ذلك من إبراز للجرس»[1].

يزيد أي تكرار في القصيدة من قيمة التركيب الصوتي ويتحقّق ذلك من خلال جرس الحروف فتنسجم وتتلاءم الأصوات بتموجاتها شدة وليناً أو جهراً وهمسا، وبهذا تكتسب القصيدة إيقاعها الذي يتجاوب مع الحالة الشعورية للشاعر ثم تنتقل العدوى إلى القارئ المتذوق المرهف الحس، فكلّما استخدم العنصر التكراري بكثرة، كلّما إزداد الإيقاع قوة وكثافة من سطر إلى آخر.

لكي نستشف ظاهرة تكرار الحرف الصامت في الشعر الجزائري الحديث (الحر)، لا بد من الاعتماد على منهج الاحصاء والمقارنة والاستنتاج أكثر من إعتمادنا على الـ رؤية البصرية لنلاحظ هذا النموذج للشاعر "سعد الله":

أَي إِصرارٍ وبـ ـَأسٍ! (فاعلاتن ... إيقاع وزن الرمل)
أَي درسٍ !
تُوِّج المستَقْبَلُ الحر وعفى قبر أَمسِ
وأَزاج الغَيم عن أَفَاقِ شَعبِي
أَي درسٍ!
زعزع المجد الـ فِرنْسِي
وأَثار الرعب فِي (السِنين) ومناه بِنَحسِ
كُلّما جاء إِلاَ حطه الـ شعب بِبأْسِ
أَي درسٍ أَسقَطَ الأَوْزام عن حلْمٍ وكُرسِي
ورمى الـ طغْيان فِي ظُلْمِهِ رمسِ
دامِياً يطْحنُه الشعب بِرشاشٍ وفَأْسِ
وقَم الحربِ رحى تَمضغُهم مضغَةَ يأْسِ
سقَطُوا، والموجةُ الحمراء تَلْقاهم بِهوسٍ[2].

إن الحروف الأكثر تكرارا في هذا المقطع هي حروف المد (الألف، الواو، الياء) التي تكررت واحدا وعشرين مرة (21) « وهي حروف توام كوامل قد تجدهن في بعض الأحوال

---

[1] – د/ عمر خليفة بن إدريس- البنية الايقاعية في شعر البحتري- ط1- منشورات جامعة قاريونس- ليبيا 2003- ص 194.
[2] – د/ أبو القاسم سعد الله- الزمن الأخضر- ص 297.

أطول منهن في بعض»[1]، وعمد الشاعر إلى توظيف حروف المد لجعل الإيقاع أكثر امتداداً وبطئً وهدوءاً فهي تتطلب نفسا طويلا، فيتناسب هذا الإيقاع مع الحالة الشعورية التي يحسها الشاعر جراء حماسته وفرحته بإطاحته بالعدو.

يثنّى على حروف المد حرف الراء والسين والميم إذ تكرر كلّ واحد منها سبعة عشر مرة (17)، ومخارج هذه الأصوات متقاربة تتراوح بين اللثوية والأسنانية والشفوية فالراء صوت لثوي مجهور تكراري منفتح، والسين صوت أسناني لثوي رخو مهموس، أما الميم فهو صوت شفوي مجهور أنفي منفتح[2]، وهو من حروف الغنّة « إذ ليست الغّنة إلاّ إطالة في النون والميم »[3]، اللافت للنظر والسمع معاً هو أن موضع « السين » جاء في نهاية كلّ سطر شعـري، فاختاره الشاعر روياً لنبرته الموسيقية المهموسة والهادئة الملائمة لهذا الموقف الشعري الهادئ، في حين أخذت الحروف الأخرى مواضع مختلفة سواء كانت في البداية أو في الوسط.

وتكررت الهمزة ثلاثة عشر مرة وهي صوت حنجري شديد مهموس منفتح[4]، وتكرر حرف الباء حوالي إثني عشر مرة (12) وهو صوت شفوي مجهور منفتح في حين تكرر حرف الياء إحدى عشر مرة (11) وهو صوت غاري مجهور شبه طليق منفتح، وترددت الحاء تسع مرات وهي صوت حلقي مهموس منفتح[5]، يلي هذه الحروف حروف تكررت بنسبة ضئيلة كاللام والعين والنون، وكلّ واحد منها تكرر ست مرات، فالعين صوت حلقي مجهور منفتح واللام صوت لثوي مجهور منفتح، والباء صوت شفوي شديد مجهور[6].

لقد وظّف الشاعر الحروف المجهورة أكثر من الحروف المهموسة، لأنّ هذه الأصوات تناسب إيقاع القصيدة الحماسي والبطولي، لذا كان الأثر الإيقاعي الغالب على السمع هو الجهر كما أن الشاعر عمد إلى استخدام الأصوات المنفتحة التي تعكس حالة من حالات الانفراج والهدوء التي يحياها الشاعر بعد الضيق والقلق الذي كان يعانيه من ويلات الحرب، وإستطاعت هذه الأصوات أن تحقّق إئتلافا إيقاعيا متناميا في القصيدة.

---

1 – ابن جنّي(أبو الفتح عثمان)- سر صناعة الإعراب – ج1- ص 17.
2 – د/ حسني عبد الجليل يوسف- التمثيل الصوتي للمعاني- ص 23- 24.
3 – د/ إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية – ص 128.
4 – د/ حسني عبد الجليل يوسف- المرجع المذكور- ص 25.
5 – المرجع نفسه- ص 23- 24- 25.
6 - المرجع نفسه- ص 24- 25.

2- تكرار الكلمة:

تتمتع الكلمة بإيقاع خاص له تأثيره في الخطاب الشعري وهو ما يعرف بالجرس اللفظي فإذا كان تكرار الحرف وترديده في اللفظة الواحدة يكسبها نغما وجرسا ينعكسان على الحركة الإيقاعية للقصيدة، فإن تكرار اللفظة في التركيب اللغوي لا يمنحها النغم فحسب، إنّما الامتداد والاستمرارية والتّنامي في قالب انفعالي متصاعد جراء تكرار العنصر الواحد.

تستمد القصيدة حيويتها الإيقاعية من خلال الحركة الصوتية للكلمة إذا وضعت موضع تكرار، إذ يشعر المتلقي بجمال الكلمة على ثلاثة محاور مائزة « المحور البصري وذلك من خلال التماثلات الخطّية، والمحور النطقي من خلال التماثل في المخرج، والمحور الصوتي وهو الأهم، وهذا يتبع من خلال تطابق الحركات الصوتية في المشعر بالنغم المركوز في الخامة المبتدعة»[1]، فإذا أدرك المتلقي تلاحم اللفظ في إطار السياق العام للخطاب الشعري الذي يعد ركيزة أساسية في تقوية إيقاع القصيدة العام، إزدادت إيقاعية النغم الشعري.

يغطّي التكرار اللفظي في القصيدة فضاء واسعا متناميا، وقد يكون أفقيا أو عموديا لنلاحظ هذا النموذج للشاعر "أحمد حمدي".

يكْبر شَكْلُ الحلْمِ فِي الـْعينَين (مستفعلن ....إيقاع وزن الرجز).

كُنْتِ مطَـرا

كـُنْتِ ثِـمارا فـِي الـدوالِي دانِيةً

كُنْتِ نَخِيلاً

كـُنْتِ مـَوسِما لِهذا البلَحِ الأَصفَر

كـُنْتِ فِي شِفاهِ الصِّبيةِ الحفَاةِ بسمةً[2].

إن الشاعر في حالة تذكّر وحنين، إذ راح يصور بلاده الجزائر وكيف كانت قبل الاستعمار، وماذا كانت تمثل في عيون أبنائها، معتمدا عنصر التكرار المتمثل في تكرار لفظة « كنت » التي تكررت خمس مرات، فهو يتلذذ بذكر المكرر وبهذا يحقّق نغما إيقاعياً مستمراً يثير سمع المتلقي، والتكرير الذي وظّفه الشاعر هو التكرار العمودي قصد إمتاع البصر بالفضاء الذي شغلته هذه اللفظة، واللافت للنّظر والسمع معا هو ترديده الصوتي الذي يبعثه حين

---

[1] - د/ محمود عسران- البنية الإيقاعية في شعر شوقي – ط1- مكتبة بستان المعرفة 2006- ص 301.

[2] - أحمد حمدي- قائمة المغضوب عليهم- ص 07.

يكون في بداية السطر الشعري فهو يركّز على إيقاع البداية، وبهذا تقوم حركية الإيقاع برسم صورة في ذهن المتلقي لها بعدها الإيقاعي في السمع.

أما الشاعر "سليمان جوادي" فيوظّف ظاهرة التكرار بشكل مكثّف ومصداق ذلك قوله:

الـْ ـ ـجسم الـ رايض قوقك ياأوطني (فعلن....إيقاع وزن الخبب)

قالـُ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـوا مرن، مرن، مرن

قـَ ـ ـ ـ ـولٌ قد يقبلـُ ـه الـْمنْطِقُ

صـ ـدِقٌ..صـ ـدِقٌ..صـ ـ ـدِقٌ

قـالكِلمةُ فِي وطِني كالغَادةِ إِذْ تَعشَقُ

تَتَربع قـ ـوقَ الـْ ـعرشِ وتَمتحـِـن

صـ ـفّقْ..صـ ـفّقْ..صـَ ـ ـ ـ ـفّقْ.[1]

استخدم الشاعر أسلوب التكرار الأفقي البارز في كلمة مرن وصدق، وصفق، وكلّ كلمة من هذه الكلمات تكررت ثلاث مرات، رغبة في المحافظة على الايقاع الممتد المتولد عن التكرار وتنظيمه، واللافت للانتباه هو أن التكرار شمل حتى نقاط الوقف المتمثلة في الفاصلة التي« ترمز إلى فاصل نفسي وتركيبي في آن واحد»[2]، بحيث يصمت الشاعر لحظة لاسترجاع أنفاسه، ومن ثم يواصل إنسياقه وراء دفقته الشعورية وعدم كبحها معتمداً تكرار الألفاظ ونقاط التواصل التي ترمز إلى استمرارية إيقاع القصيدة، مما يعني أن التكرار اللفظي يعمل على تحقيق تنامي القصيدة وامتدادها فيشغل مساحة من الصفحة أو المكان ويكسبها تلويناً إيقاعيا يشد سمع المتلقي وبصره.

3- تكرار العبارة:

تتألف العبارة من البنيات التي يتألف منها الحرف والكلمة، فهي تشكل نوعا من المؤانسة بين الحروف والكلمات، «لأنّ الجملة هي عبارة عن عدد من التمفصلات المتصلة مع بعضها البعض بروابط نحوية»[3]، وتعتمد الجملة على عنصرين أساسيين هما: الامتداد والاستمرار، ويظهر تكرار العبارة في النّص الشعري إذا ترددت الجملة الواحدة في أكثر من سطر شعري،

---

[1] – سليمان جوادي- يوميات متسكع محظوط- دط- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر- 1981- ص 22.

[2] – جون كوهن- النظرية الشعرية- ص 79.

[3]–André Martinet – syntaxe générale- Armand colin- paris – 1985- p 15 - «la phrase comme un ensemble d articulations liées entre elles par certains rapports grammaticaux».

وبتكرار العبارة يستمتع البصر بالإيقاع وبالزخرفة الصوتية الناتجة عن التكرار وبه يطرب السمع.

يعمل التكرار على تحقيق « فكرة الانتشار التي تعمل على استغلال المكان وتضفي على الفضاء أشكالا هندسية كالتوازي والتعامد والتناظر والامتداد والتماثل والتوازن»[1]، من أمثلة هذا اللون من التكرار هذا الموقف الشعري "لأحمد حمدي":

والتَوتْ أوتـ ـَ ـار قِيتَاريتِهِ (فاعلاتن....إيقاع وزن الرمل)

حـ ـ ـولَ يديـ ـْ ـ ـ ـهِ

غَير أن الموتَ لم ينْفَذْ إليهِ

غَير أن الموتَ لم ينْفَذْ إليهِ

غَير أن الموتَ لم ينْفَذْ إليهِ[2].

كرر الشاعر عبارة "غير أن الموت لم ينفذ إليه" ثلاث مرات وهو تكرار تام أفقي وعمودي فهو متعامد، يماثل التكرار بهذا الشكل ظاهرة التوازي، إذ يردد الشاعر نوعا من الإيقاع الذي يوحي بأن الفكرة مبنية على نغم معين يتلاءم مع الدفقة الشعورية للشاعر فتثير بصر المتلقي بإنتشارها في فضاء القصيدة وتشد سمعه بإيقاعها المتردد والمتماثل في النغمة الموسيقية.

يقول: " عمر أزراج":

ويلْفَظُ الربيع والـ طيور (مستفعلن...إيقاع وزن الرجز)

ما أروع الـ ـْ ـعذَاب

ما أروع الـ ـْ ـعذَاب

مِن أجل إنْسانٍ حبيبٍ كالمطَر [3].

ردد الشاعر عبارة "ما أروع العذاب" مرتين، وهو تكرار تام أفقي عمودي أي متعامد رغبة منه في منح القصيدة إيقاعا مميزاً يقوم على الإثارة وشد المتلقي، وليضفي عليها أشكالا هندسية تمتع البصر وتثير السمع من خلال إيقاعها المتنامي، فكثيرا ما يجنح الإيقاع إلى التكرار والمعاودة ليحقق امتداده واستمراريته وحيويته الفعالة في القصيدة.

[1] – ينظر: د/ عبد الرحمن تبرماسين- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر- ص 227.
[2] – أحمد حمدي- قائمة المغضوب عليهم- ص 07.
[3] – عمر أزراج- الجميلة تقتل الوحش- ص 6- 7.

يميل الشعراء الجزائريون إلى توظيف ظاهرة التكرار بألوانها الثلاثة في القصيدة الحديثة، لكن ليس لمجرد التّحلية فحسب، إنّما رغبة في المحافظة على الإيقاع أو التأكيد على المعنى أو إمتاع البصر وإثراء فضاء القصيدة لإبداع حركة إيقاعية متنامية تشد السامع وتثيره وتجعله يتوقع أموراً ويستبق الأحداث.

هـ - مستوى التوازي parallelisme

إن التوازي مصطلح هندسي، وهذا المصطلح كغيره من المصطلحات العلمية التي انتقلت إلى النقد الأدبي، ولعلّ أول من استخدمه وأشار إليه في تحليل النصوص هو الراهب "روبرت لوث" **robert lowth 1753**، الذي حلّل في ضوئه النصوص التوراتية واقترحه كوسيلة للتحليل[1].

لم يخصص البلاغيون لمصطلح التوازي مفهوما خاصاً ومستقلاً عن غيره، إنّما يوجد ضمنيا في فن البديع كالجناس والتكرار والسجع، إذ نجد صاحب الصناعتين يدرجه ضمن باب السجع، بل يعده لوناً من ألوانه، ويتبين ذلك من خلال قوله: « والسجع على وجوه فمنها أن يكون الجزآن متوازنين متعادلين لا يزيد أحدهما على الآخر»[2]، أما "أحمد مطلوب" فيقول: «المتوازي هو أحد أنواع التسجيع أو السجع، وهو أن يراعى في الكلمتين الآخرتين من القرينتين الوزن مع إتفاق الحرف الأخير»[3]، في حين يعرفه "عبد العزيز عتيق" بقوله: « هو أن تتفق اللفظة الأخيرة من القرينة أي الفقرة مع نظيرتها في الوزن والروي»[4]، مماّ يعني أن التوازي هو أن تتساوى الكلمة الأخيرة مع نظيرتها في البيت أو الشطر الموالي في الوزن والروي، ويمكن أن يتكرر التوازي الواحد عدة مرات في أكثر من مقطع متتابع.

يمثل التوازي في النثر مكونا أساسيا من مكونات العبارة، ويكون بنفس الصورة في الشعر من خلال الأبيات وأشطارها، ويعبر التوازي عن لون من التكرار المناسب للتنوع، بل إن التكرار شرط لازم فيه، لأن الأسطر الشعرية لا تتوازى إلاّ إذا ترددت وتكررت على الأقل مرتين في القصيدة أو المقطع الشعري، وأيضاً الكلمات في العبارات النثرية لا بد أن تتكرر حتى تشكّل نوعا من التطريز الذي يماثل الزخرفة الشكلية الخاصة باللوحات الفنّية أو المبادئ

---

[1] – ينظر: د/ عبد الرحمن تبرماسين- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر – ص 252.
[2] – أبو هلال العسكري- كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) تحقيق- مفيد قميحة- ط2- دار الكتب العلمية بيروت لبنان 1984 - ص 292.
[3] – د/ أحمد مطلوب- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها – ص 587.
[4]– د/ عبد العزيز عتيق- علم البديع- ط1- دار الآفاق العربية- 2000- ص 170 .

المعمارية المبنية أساسا على خطوط متوازية وألوان، أما بالنسبة للشعر فقد يكون الوزن هو الذي يمنح الشعر بنية التوازي لأنّه يبنى على تكرار أو ترجيع لتفعيلة واحدة كالرجز مستفعلن x 6 أو تفعيلتين مختلفتين كالبسيط مستفعلن فاعلن x 4، فكّل تفعيلة تتكرر وتتوازى مع نظيرتها في البناء والصوت.

يتولّد عن أسلوب التوازي أثر موسيقي حاد جميل الوقع له حضوره الإيقاعي والدلالي والبصري، فهو عبارة عن إيقاع بصري، إذ يعمل على إثارة بصر المتلقي وتحفيزه على إدراك فضاء القصيدة القائم على توازي الصيغ الصرفية وتماثل بنياتها العروضية وتطابق أصواتها.

لقد طغت ظاهرة التوازي على الشعر الحر، والشعر الجزائري الحديث (الحـر) حافـل بهذه الظاهرة لما تنعم به من إيقاع صوتي وبصري له صداه فـي نفـسية المتلقـي المتـذوق وللتوازي عدة أنواع، قد يكون بين سطرين شعريين مثلما في العينة التالية:

يقول "أبو القاسم سعد الله":

يا جنْد... يا ظِل الـحياةِ الـرائِعةْ (مستفعلن...إيقاع وزن الرجز)

يا جنْد... يا شِبلُ الروابِي المانِعةْ[1]

حدث التوازي بين الصيغ الصرفية (ظلّ، شبل، الرائعة،المانعة) (فعل، فاعلة)، وتطابق حرف النداء (يا) ولفظ جند، لم يقف الشاعر عند هذا الحد بل وازى بين نقاط التواصل.

يقول "عمار بو الدهان":

زمانُنا هذَا زمان الـشنق والـتَقْتِيلْ (مستفعلن...إيقاع وزن الرجز)

زمانُنا هذَا زمان الصلْبِ والتنْكِيلْ[2]

حصل تماثل في المواضع الأخيرة وفي الصيغ الصرفية والعروضية (فعل، تفعيل).

يقول "محمد مصطفى الغماري":

نَرفُض بِاسمِ الفِكْر أَن تُمارس الـعهارَه! (مستفعلن...إيقاع وزن الرجز).

نَرفُض بِاسمِ الفِكْر أَن تُزيفَ الحضاره![3]

---

[1] - د/ أبو القاسم سعد الله- الزمن الأخضر – ص 135.

[2] - عمار بو الدهان معزوفة الظمأ- ص 49.

[3] - مصطفى محمد الغماري- مقاطع من ديوان الرفض- دط- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر 1989- ص 30.

نصادف في الأمثلة الآنفة الذكر ظاهرة التوازي في بعض الصيغ الصرفية وفي بعضها الآخر في الكلمات والأحرف، كما أنّنا نجد تماثلا في الصيغ العروضية والمواضع الأخيرة، ومرد ذلك أن الأصوات النغمية تقتضي بناء اللفظة على صيغ صرفية إيقاعية قوامها الوزن المنبعث من أصواتها كصيغة (فعال، فعل، تفعيل، فاعلة...إلخ).

يبدو أن التوازي في المثاليين الأخيرين كأنّه مزدوج، فهو قائم على توازي الصيغ الصرفية والعروضية (الصاب، الشنق، التقتيل، التنكيل، تمارس، تزيف، العهاره، الحضاره) وتماثلت المواضع الأخيرة، وتطابقت القرائن الأولى التي تركبت منها الأبيات الخطّية سواء في الكلمات أو الحروف أو الصيغ الصرفية.

قد يتجاوز الشاعر في استخدامه لظاهرة التوازي أكثر من ثلاثة أسطر شعرية، وهو في هذه الحالة يماثل التكرار العمودي، فيأخذ بعض سماته كالانتشار وملء فضاء القصيدة، ومتى تحقّق له ذلك كانت حركته الإيقاعية أشد وقعا على النفس وأكثر تأثيراً، تبعا للترديد المستمر للأصوات المكونة له وللترجيع الذي تحدثه بعض الألفاظ والحروف، من أمثلة هذا اللون قول "عمر أزراج":

أَحلُم أَن/ (مستفعلن...إيقاع وزن الرجز)

أَفْهم صمتَ الشجره
أَلْبس عري الشجره
أَملِك صبر الشجره
أَحلُم حلْم الشجره
أُبصِر رؤْيا الشجره[1]

يعوض البياض في هذا المثال السواد في الكتابة وبه تفادى الشاعر تكرار عبارة "أحلم أن" فأدى دوراً سميائيا أمتع به البصر لأنّه تواز مع بياض سابق له يماثله في نفس الموضع وقابله بتوازٍ في الصيغ الصرفية (أفهم ألبس، أملك، أحلم، أبصر، صمت، صبر، حلم، رؤيا) اتفقت هذه الصيغ في صيغة (أفعل فعل)، وختمه بتطابق اللفظ الأخير (الشجرة) المتكرر تكراراً عموديا، وبهذا يمتزج الإيقاع المرئي بالمسموع فيحدث وقعا في نفس المتلقي قد ينعكس عليه إيجابا أو سلبا.

[1] - عمر أزراج- الجميلة تقتل الوحش- ص 80.

يقوم هذا اللون من التوازي بنفس الوظيفة الجمالية والإيقاعية المبينة على أساس هندسي يثير بصر المتلقي ويمتعه، ولم يغفل الشاعر هذا الجانب بل حرص على استغلال فضاء القصيدة بتقنية التوازي، إذا انتشر التوازي عموديا لكي يحقق فاعلية إيقاعية في هيكل القصيدة تبعا لتماثل الأصوات المؤسسة لكل بيت خطي في النسب والمقادير.

قد ينفرد التوازي ببيت خطّي واحد، فهو في هذه الحال يشبه ظاهرة التكرار الأفقي، ويماثل ظاهرة السجع التي تبنى على اتفاق الفواصل الأخيرة من كلّ كلمة، كقول" محمد بلقاسم خمار":

فِي فَؤَادِي ثَورةٌ تُذْكِي هموِمِي[1] (فاعلاتن...إيقاع وزن الرمل)

حصل التوازي في الياء اللّينة الناتجة عن الكسرة، ومثل هذا اللون من التوازي لا يمكن أن تخلو منه القصيدة الحديثة.

يعمل التوازي بجميع ألوانه على تحقيق وظيفة جمالية إيقاعية، سواء من خلال تجانسه الصوتي أو من خلال تجانسه الشكلي، فهو يعد خاصية جوهرية في الشعر، ومن ثم فهو عامل من عوامل الطاقة الإيقاعية، لاسيما الإيقاع البصري الذي يثير بصر القارئ المرهف الحس، فيتلذذ ويستمتع بانتشاره في فضاء القصيدة، فكلّما هيمن التوازي على القصيدة الواحدة، كلّما تحقّق التعادل والتوازن والتناسب في المواضع، وبالتالي إبداع حركة إيقاعية ورنين موسيقي نغمي نتيجة لتماثل قرائنه في الصيغ الصرفية والعروضية وفي الحركات والسكنات.

و- مستوى التجنيس: homonyme:

إن التجنيس ظاهرة بديعية لها أثرها الصوتي الفاعل في النفس إذ ييسر على المتلقي حفظه، بل يرضي ذوقه ومسمعه على السواء، وأول من تفطّن إليه من البلاغيين "عبد الله بن المعتز" (ت296هـ) الذي يعرفه بقوله: « هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها»[2]، في حين يعرفه" أبو هلال العسكري" (ت395هـ) بقوله: «التجنيس أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كلّ واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها»[3] أما "الخطيب القزويني" فيرى أن: «الجناس بين لفظتين هو تشابههما في

[1] - محمد بلقاسم خمار- إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق- ص 52.
[2] – عبد الله بن المعتز- كتاب البديع – تعليق إغناطيوس كراتشوفيسكي- د/ ط – دار المسيرة بيروت 1982- ص25.
[3] - أبو هلال العسكري- كتاب الصناعتين- ص 353.

اللفظ»[1]، فقد تقارب البلاغيون القدامى في تحديد مفهوم التجنيس، إذ اتفقوا على أن الجناس هو تشابه الكلمات في تأليف حروفها من غير أن يمتد هذا التشابه إلى المعاني.

أما "ابن رشيق" فلم يخصص له تعريفا خاصا به، إنّما اكتفى بتعداد ضروبه، حيث يقول: «التجنيس ضروب كثيرة منها المماثلة، وهي أن تكرر اللفظة باختلاف المعنى»[2]، في حين اقتصر "عبد القاهر الجرجاني" (ت471هـ) على تحديد المواضع التي يحسن فيها التجنيس والمواضع التي يستقبح فيها، يتضح ذلك من خلال قوله: « أما التجنيس فإنّك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلاّ إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميدا، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمى بعيدا»[3]، أي أن الجناس لا يستحسن وقوعه في الكلام أو الشعر إلاّ إذا استدعاه المعنى وتقبله العقل، لذا يذم ويستقبح الاستكثار منه والولوع به.

من خلال ما تقدم يمكن أن نقول: إن المفهوم العام للتجنيس والأكثر تداولا بين البلاغيين هو أن يتشابه اللفظان المتجانسان نطقا ويختلفان معنى، والجناس نوعان: «إما أن يكون ركناه متفقين لفظا مختلفين معنى لا تفاوت في تركيبهما ولا اختلاف في حركتهما فهذا هو الجناس التام، ومنهم من يسميه المماثل وهو أعلى أنواع الجناس، وإما أن يكون الجناس أحد ركنيه يشتمل على حروف الآخر وزيادة، وهذا هو الجناس المزدوج وبعضهم يسميه الناقص وتختلف أسماؤه باختلاف أنواعه»[4]، فالجناس التام أو الكامل هو: «أن تتفق الكلمتان في الوزن والحركات والسكنات ويقع الاختلاف في المعنى»[5]، أي الذي اتفق طرفاه في أنواع الحروف وأعدادها وهيئاتها وترتيبها، أما الناقص فما خالف هذه العناصر الأربعة، وتتنوع أسماؤه بتنوع ألوانه.

لقد وظّف الشاعر الجزائري المعاصر الجناس كمحسن صوتي توظيفا واعياً، إذ أداره على مساري المسافة والزمن إدارة البصير، فنوّع بذلك في درجة الإيقاع كيفما يشاء محاولا ما استطاع المساس بطبيعة الصوت الإيقاعية من خلال ترديده وترجيعه على مستوى الخطاب الشعري.

---

1 - الخطيب القزويني- الإيضاح في علوم البلاغة- تحقيق- غريد الشيخ محمد- إيمان الشيخ محمد- ط1- دار الكتاب العربي بيروت- لبنان- 2004- ص 271.

2 - ابن رشيق القيرواني- العمدة في صناعة الشعر ونقده- ج2- ص 530.

3 - عبد القاهر الجرجاني- أسرار البلاغة – تحقيق- أبو فهر محمود محمد شاكر- ط1- مطبعة المدني- القاهرة- 1991 - ص 07.

4 - ينظر: صلاح الدين خليل بن إيبك الصفدي- كتاب جنان الجناس- دط- دار المدينة للطباعة والنشر- بيروت 1299هـ - ص 20- 27.

5 – يحي العلوي (بن حمزة بن علي بن إبراهيم اليمنّي) – كتاب الطّراز (المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز)- تحقيق محمد عبد السلام شاهين- ط1- دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان- 1995- ص 562.

يتبين من خلال ديوان الشعر الجزائري الحديث (الحر) مدى عناية الشعراء الجزائريين بالتجنيس إذ استعملوه بحسب ما يقتضيه المقام الشعري، فهو يضفي على القصيدة فاعلية إيقاعية وله الفضل في خدمة المعنى وتقويته، كما يرى" عبد القاهر الجرجاني": «إن ما يعطي الجناس من الفضيلة، أمر لا يتم إلاّ بنصرة المعنى»[1]، مما جعل دائرة التجنيس تتّسع في القصيدة الجزائرية الحديثة (الحرة)، من أمثلته ما يلي:

أ- **الجناس التام**: يقول:" محمد بلقاسم خمار":

ونَحن خَلْفَ الخَلْفِ مِن أبوابِنا[2] (مستفعلن....إيقاع وزن الرجز)

ويقول عمر أزراج:

مِن ذَلِك الوقْتِ القَرِيبِ مِن سرابِ (مستفعلن..إيقاع وزن الرجز)

لا أَنْدب السراب[3]

يسمى هذا اللون من الجناس مماثلا لاتفاق ركنيه في الجنس فكلاهما اسم.

أما الجناس غير التام فقد استخدمه الشعراء الجزائريون بكثرة في قصائدهم الحرة الوزن من أمثلته ما يلي: تقول "ربيعة جلطي":

تَحل السنَةُ الجدِيدةُ، وبِمنَاسبةِ هذا

الحلُول المبارِكِ، أتَمنى أن تُحل جمِيع

مشَاكِلنا الكَبِيرةِ والصغِيرةِ، تَكُون[4]

يقول"محمد مصطفى الغماري"

مشَارِقُ حِّينا البدري (مفاعلتن...إيقاع وزن الكامل)

بعد ماله بعد...[5]

اختلفت الألفاظ المتجانسة في النماذج السابقة في الحركة فقط، أما من الناحية الخطّية فإنّها اتخذت نفس الطابع، فيثير هذا التماثل بصر المتلقي ويمتعه بمشاهدة التشابه الخطّي الذي يكسو فضاء القصيدة ويمنحها نوعا من التلوين الإيقاعي.

---

[1] - عبد القاهر الجرجاني- أسرار البلاغة- ص 8.
[2] - محمد بلقاسم خمار- الحرف والضوء- ص 119.
[3] - عمر أزراج- الجميلة تقتل الوحش- ص 71.
[4] - ربيعة جلطي- شجرة الكلام- ط1- منشورات السفير- 1991- ص 51.
[5] - مصطفى محمد الغماري- بوح في موسم الأسرار- ص 64.

يقول "محمد بلقاسم خمار":

مِثْلما أَنْطَقُ أمر الحق بِالحقّ[1] (فاعلاتن...إيقاع وزن الرمل)

يقول"أبو القاسم سعد الله":

آسي الجرحة بالجرحة (فعلن...إيقاع وزن الخبب)

وآطيرى الموكب بالفرحة[2]

إن الجناس الوارد في الأمثلة السابقة هو من اللون الثاني، خالف الجناس التام بزيادة حرف في بداية كلّ كلمة من الكلمات المتجانسة، فهو أقرب إلى تكرار اللفظة بمبناها، بيد أنّه بثّ ترديدا صوتيا له دوره في إثراء الحركة الإيقاعية للقصيدة، إذ جعل أنغامها أكثر موسيقى وحيوية، وهناك تجانس بين اللفظتين الواردتين في البيتين الخطّيين" لسعد الله" المتمثلتين في (الجرحة، والفرحة)، يسمى هذا اللون من التجنيس مضارعاً، إذ وقع الاختلاف بين الحرفين الجيم والفاء، ومخارج هذين الحرفين متباعدة، فالفاء من الأصوات الشفوية الأسنانية، أما الجيم، فهي من الأصوات الغارية، يساهم هذا التباعد في التنويع الصوتي، ومن ثم إثراء الحركة الإيقاعية.

يقول "محمد بلقاسم خمار":

ثورةٌ ثَارتْ فَهزتْ أَضلُعِي[3] (فاعلاتن...إيقاع وزن الرمل)

يقول"عمر أزراج":

مهماَ الحدود تَحدِني[4] (متفاعلن...إيقاع وزن الكامل)

يقول "مصطفى محمد الغماري":

صحوناَ (فاعلاتن...إيقاع وزن الرمل)

لَيتَناَ لم نَعرفْ الصحو

سكِرنَا...

لَيتَناَ لم نَعرفْ السكْر

احتَرقْناَ

فَإذَا الصّحو احتراقْ

---

1 - محمد بلقاسم خمار- الحرف والضوء- ص 93.

2 - د/ أبو القاسم سعد الله- الزمن الأخضر- ص 195.

3 - محمد بلقاسم خمار- إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق- ص 23.

4 - عمر أزراج- الجميلة تقتل الوحش- ص 109.

واتحدنا

فَإِذَا الوحدةُ سكْر وَأَغَانٍ وقَمر[1]

تجمع بين الألفاظ المتجانسة في الأمثلة السابقة صفة المشابهة، فهي ما يشبه الاشتقاق لهذا اللون من الجناس أثره الإيقاعي في الخطاب الشعري، إذ يكسب الكلمات المتجانسة نوعا من التلوين النغمي، ويجعلها أكثر حيوية وتأثيرا في السمع.

إن نماذج التجنيس في الشعر الجزائري الحديث (الحر) كثيرة، لا يسعنا ذكرها كلّها، إنّما اكتفينا ببعض النتف أو الأبيات الخّطية التي ورد فيها الجناس، والتي كان لها أثرها الصوتي الذي أضفى على القصيدة نماء إيقاعيا من خلال النغمات التي يؤدي تكرارها وترديدها إلى تلوين الصورة وإثارة السمع لالتقاط كلّ ما هو منسجم ومؤتلف لوناً وصوتاً، ويضفي التناغم الصوتي واللوني على الحركة الإيقاعية للقصيدة نوعا من التوتر والاضطراب الناتج عن الذبذبات الصوتية المتصارعة بين الأحرف المتجانسة والتي أخذت مواضع متناوبة ومتبادلة في اللفظة المتجانسة الواحدة، أو عدة ألفاظ متجانسة، وينتج عن تكرير أو ترديد الوحدات الصوتية نوعا من التلوين الإيقاعي يحدثه التناغم الذي أبدعه الجناس، مما يوحي بأن للتجنيس دورا فعالا في تحسين إيقاع القصيدة.

ز- مستوى الترصيع:

إن الترصيع محسن بديعي لفظي وعنصر إيقاعي يعمل على تحلية القصيدة وزخرفتها بحيث يضفي عليها لوناً من الرونق والانسجام، فينميها ويمنحها تلوينا نغميا يجعل حركتها الإيقاعية تتجدد وتتمدد، ومن ثم تحفّز القارئ على تذوقها والاستلذاذ بتركيبها.

الترصيع لغة: مأخوذ من رصع« ورصع العقد بالجوهر نظّمه فيه وضم بعضه إلى بعض، فالترصيع مأخوذ من ترصيع العقد وذلك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل الجانب الآخر»[2]، و «الرصيعة العقدة في اللجام عند المعذّر كأنّها مثلثة، فذلك الترصيع، وهو عقد التميمة وما أشبه»[3]، يقصد بالترصيع لغة التزيين والتحلية.

أما اصطلاحاً: فيعرفه "قدامة بن جعفر" الذي يعده نعتا من نعوت الوزن بقوله: «هو أن يتوخى فيه تصير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو جنس واحد في

---

[1] - مصطفى محمد الغماري- قراءة في آية السيف- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر- 1983- ص 34.

[2] - د/ أحمد مطلوب- معجم المصطلحات البلاغية- ص 306.

[3] - الخليل بن أحمد الفراهيدي- كتاب العين- ص 299.

التصريف»[1]، فهو أن يعمل الشاعر على جعل لفظتين من نفس الجنس على وزن وروي واحد، مع العلم أن البيت الذي يرمي إليه" قدامة" هو البيت التناظري التقليدي ذي المصراعين، في حين يعتبره "أبو هلال العسكري" لونا من ألوان السجع إذ يقول: «الترصيع هو أن يكون حشو البيت مسجوعا»[2]، ويتّفق معه في هذا الرأي" عبد العزيز عتيق" حين يقول: «الترصيع هو من أقسام السجع وهو عبارة عن مقابلة كلّ لفظة من فقرة النثر أو صدر البيت بلفظة على وزنها ورويها»[3] ، فالترصيع هو أن تقابل كلمة بكلمة تماثلها في الوزن والروي، سواء في فقرة نثرية أو في حشو البيت في أكثر من موضعين في القصيدة.

يختلف الترصيع في البيت العمودي المتوارث عن الترصيع في القصيدة الحديثة (الحرة) فإذا كان الترصيع في النوع الأول يرد بشكل أفقي بحيث يمتد البصر في اتجاه خط أفقي، فإنّه في القصيدة الحرة لا يكون بالضرورة أفقيا، إنّما يكون أفقيا وعموديا، أي أن الترصيع في القصيدة الحرة هو أن تقابل لفظة بلفظة تتفق معها في الوزن والروي أفقيا وعموديا في السطرين الشعريين، فتكونان متوازيتين ومتوازنتين و متقابلتين، قد يتعدى الترصيع في القصيدة الحرة ستة أبيات خطّية، كقول "أبي القاسم سعد الله":

وبكُلّ نَجمٍ ساهِرِ (متفاعلن...إيقاع وزن الكامل)
وبكُلّ لَيلٍ داهِسِ
وبكُلّ فَجرٍ عاهِرِ
وبكُلّ يومٍ عابِسِ
وبكُلّ وشْمٍ أَخْضرِ
وبكُلّ مجدٍ أَحمرِ[4]

اتخذ الترصيع في هذا المثال شكلا عموديا، ونوع الشاعر في قوافي الألفاظ المرصعة فهي تومئ بتبادل مواضع الترصيع الذي نتج عن التجانس الصوتي بين الصيغتين الصرفيتين (فَعل وفاعل) فاتفقتا في بنيتهما الصوتية، وبهذه الصيغة قد يكون الترصيع تكرارا، لأن الترصيع هو عبارة عن لون من ألوان التكرار الصوتي، غير أنّه لا يتخذ كلّ سماته، فهو لا

[1] - أبو الفرج قدامة بن جعفر- نقد الشعر- تحقيق- كمال مصطفى- ط3- مكتبة الخانجي- 1979- ص 40.
[2] - أبو هلال العسكري- كتاب الصناعتين- ص 416.
[3] - د/ عبد العزيز عتيق- علم البديع- ص 169.
[4] - د/ أبو القاسم سعد الله- الزمن الأخضر- ص 133.

يتردد ولا يتمدد ولا ينتشر، إنّما يقتصر على موضع غير محدد في القصيدة الحرة، لأن الحالة الانفعالية للشاعر هي التي تحدد موضعه بغية تحقيق رغبة إيقاعية تقوم بتجديد النفس الإيقاعي في القصيدة، فتكسبها رنينا موسيقيا متجددا، يمنح الترصيع بهذا الشكل للقصيدة زخرفة بصرية وسمعية تنبني على التوازي والتوازن والتكرار والطباق والتقابل.

يقول "عمار بو الدهان":

يا حبِيب العمرِ هلاّ تَذْكـُرِين؟. (فاعلاتن...إيقاع وزن الرمل)

خُطُواتِي،
بسماتِي،
كَلِماتِي،
نَظَرَاتِي،
يا حيَاتِي[1].

يلاحظ القارئ في هذا المثال المرصع عموديا مدى سرعته الإيقاعية، بيد أن الشاعر حاول أن يخفّف من هذه السرعة فوظّف علامات الوقف المتمثلة في الفواصل التي تسمح للقارئ بالسكون والتّوقف لبرهة ثم يستمر في القراءة بنفس متجدد، واتفقت الكلمات المرصعة في الوزن وحرف الروي المتمثل في حرف "التاء" المهموس الموصول" بياء" اللّين، وينتج عن التتابع الصوتي فاعلية إيقاعية ممتدة على طول القصيدة، ويزيد الصراع بين السواد والبياض من حيوية هذه الفاعلية.

يقول "محمد بلقاسم خمار":

أَيها السائِلُ عنِّي... (فاعلاتن...إيقاع وزن الرمل)

فِي سمائِي فِي بِحاري

فِي كِباري فِي صِغَاري[2]

يقول "عمار بو الدهان":

وأَنْتَ نَشِيدِي وعودِي (فعولن... إيقاع وزن المتقارب)

وخَمري وشِعري

وقِيثَاري والوتَر[3]

---

[1] - عمار بو الدهان- معزوفة الظمأ- ص 56.
[2] - محمد بلقاسم خمار- الحرف والضوء- ص 56.
[3] - عمار بو الدهان- معزوفة الظمأ- ص 34.

يتراءى للقارئ المتذوق في المثالين السابقين أن الترصيع اتخذ اتجاهين متقاطعين أفقيا وعموديا، فهو متعامد، باستثناء البيت الخطّي الأخير من المثال الثاني الذي اتخذ طابعا عموديا فقط، فتحقّق بذلك التوازي والتوازن والتقابل والترصيع الذي أدى إلى إبداع حركة إيقاعية متتابعة ومزخرفة لها دور في إثارة بصر المتلقي وسمعه على السواء.

يعمل الترصيع على تزيين معنى وفضاء القصيدة فتأتي متناغمة الأصوات، لأنّه « يبنى على تكرار الصوائت القصيرة والطويلة المولّدة للنغم في جو من التناسق القائم على التوازن الذي يكون السجع علامة من علاماته في الألفاظ المشاكلة»[1]، فيضفي الترصيع لونا من الرنين الموسيقي على القصيدة، بيد أن الشاعر الجزائري المعاصر لم يوله عناية مركزة، إلاّ ما جاء بعفوية وتلقائية دون أدنى تكلّف، لأن الترصيع «إذا اتفق في موضع من القصيدة أو موضعين كان حسنا، فإذا كثر وتوالى دلّ على التكلّف»[2]، مما يعني أن المبالغة في استعمال الترصيع في أكثر من موضعين غير مستحبة عند البلاغيين، لذا قلّ وجوده في الشعر الجزائري الحديث (الحر).

يمثّل الإيقاع خاصية جوهرية في الشعر، فهو ليس مجرد قوانين تفرض عليه من الخارج، إنّما هو تلك الروح التي تسري في جسد القصيدة، إذ يبدع الإيقاع لونا من الانسجام ونغما متآلفا يجد لذاته سبيلا إلى نفس المتلقي، لا سيما إذا تداخلت في تركيبه جملة من المستويات الإيقاعية، كالقافية والصوت والتدوير والتكرار و التوازي والجناس والترصيع، فإن تحقق تفاعل هذه العناصر وتلاحمها منحت القصيدة فرصة التلوين والتنويع الإيقاعي المفعم بالحيوية والحركة والامتداد.

---

[1] - د/ عبد الرحمن تبرماسين- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر- ص 250.
[2] - د/ أبو هلال العسكري- كتاب الصناعتين- ص 416.

إن البحث الإيقاعي الشعري كثير النشاط لأنّه يقوم أساسا على المحاولة والتجريب، فينتقل النشاط من الفكرة التي هي الإيقاع إلى منهج دراسة الفكرة الذي هو النقد، لذلك يكثر في حقول الدراسات النقدية المتعلقة بالإيقاع توليد المصطلحات ، والدراسات التطبيقية من خلال إجراءاتها المتنوعة من دارس إلى آخر.

وإن كل قصيدة تحقّق شخصيتها الفنّية الجمالية من خلال خصوصية تجربتها الإيقاعية، ويتعمق هذا المفهوم وفق مستوى من الاهتمام ينتقل بالظاهرة الإيقاعية من قيمتها البنائية إلى قيمة أرقى وأعلى وأدقّ هي سمة التشخيص الفنّي الذي قد ترد في بعض الدراسات بمعنى الانبصام الفنّي أي البصمة الفنّية التي تقوم أصلا على فرادة التّشكيل وخصوصية التعبير وغنائية أو ذاتية الانطباع.

والتجربة لغة: مصدر«جرب والمجرب هو الذي جرب الأمور وعرفها»[1]، مما يومئ بأن التجربة هي المحاولات والاجتهادات الاختبارية التي يقوم بها الإنسان للتعرف على الأمور التي يجهلها، لذا فهي تتعدد في المسار الإبداعي للإنسان الواحد، وقد تتّسع لفظة التجربة لتشمل كلّ فكرة عقلية لها أثر في نظرة الإنسان للكون والكائنات، «وهذا ما فعله النقد الحديث حين أفضى على الكلمة بعدا فيه معنى الخبرة والمعاناة والصدق لتستوعب القصد الفنّي الفلسفي الذي جعلها حافزا للإبداع»[2]، لذا تفاوت الشعراء في تجاربهم الشعرية من حيث المرجعية الإيقاعية التي يخصون بها تجاربهم الشعرية، تبعا لتفاوت قدراتهم الفنّية وكفاءاتهم الثقافية في مزاولة الإبداع، إذ تختلف تجربة "بدر شاكر السياب" عن تجربة "صلاح عبد الصبور" مثلما يثبت ذلك في التجربة الشعرية الجزائرية الحديثة.

أما دراسة التجربة الإيقاعية في الشعر الجزائري الحديث (الحر) فتستوجب التمييز بين فئتين من الشعراء، شعراء مرحلة الثورة الذين كانت تجربتهم الإيقاعية أقرب إلى الشعر العمودي الموروث منه إلى شعر التفعيلة، فهم لم يتجاوزوا التّغيير في الشكل بحكم مستلزمات الموقف الأدبي الذي يتطلبه أدب الثورة أو أدب النضال، حيث يخفت الجانب الفنّي ليطغى الجانب الموضوعي والحاجة تدعو إلى ذلك وتحتمه، نذكر منهم: "محمد بلقاسم خمار" و "أبي القاسم سعد الله"، "أحمد الغوامي"، "محمد الصالح باوية"، وغيرهم.

---

[1] - الخليل بن أحمد الفراهيدي- كتاب العين- ص 107.
[2] - د/ عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحتري- ص 399.

وشعراء مرحلة ما بعد الاستقلال، وخاصة مرحلة السبعينيات التي شهدت فيها الجزائر تغيرات وتطورات كثيرة على المستوى السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي، كالثورة الزراعية والتسيير الاشتراكي للمؤسسات وانتشار التعليم وديمقراطيته وغيرها من التّغيرات التي كان لها أثر في توعية الشعراء الجزائريين، لا سيما من الناحية الثقافية، إذ أخذوا في التحرر من رواسب الماضي التي كانت تشكّل قيودا خانقة، وأصبحوا يكتبون القصيدة الجديدة بتقنياتها الفنّية المستحدثة المتعارف عليها بين الشعراء المعاصرين، نذكر منهم: "عمر أزراج"، "أحمد حمدي"، "عبد العالي رزاقي"، "عمار بو الدهان"، "مصطفى محمد الغماري"، "أحلام مستغانمي"، "محمد زيتلي"، "أحمد عاشوري"،وغيرهم.

ولكي نستشفّ التجربة الإيقاعية التي تضمنتها القصيدة الجزائرية الحديثة (الحرة)، فقد وقع اختيارنا على قصيدتين، تمثّل كلّ قصيدة منهما مرحلة من المراحل التي مر بها الشعر الجزائري الحديث (الحر)، قصيدة «طريقي» "لأبي القاسم سعد الله"، وقصيدة «الحلزون» "لعمر أزراج" (المولود عام 1949)، وسنتعرف من خلال هاتين القصيدتين على المسوغات الإيقاعية التي احتوتها كلّ قصيدة على حده.

وإنّنا سنعمد الإحصاء سبيلا لقياس الاختلافات، فهو الذي يساعدنا على تدقيق النتائج التأويلية التي تتضمن دلالات معينة قد لا يقبلها القارئ إن كانت مستخلصة بطريقة غير علمية خاضعة للدقة والتّركيز، مع العلم أن العلمية الأدبية هي وعي معرفي يتكيف مع متطلبات الخصوصية المعرفية الجمالية الفنّية.

1- قصيدة «طريقي»:

يا رفِيقي
لا تَلُمنِي عن مروقِي
فَقَد اخْتَرتُ طَرِيقِي!
وطَرِيقِي كالْحياةْ
شَائِك الأَهدافِ مجهولَ السِّماتْ
عاصِفَ الِّتيار وحشِي النّضالْ
صاخِب الأنَاتِ عِربِيد الْخَيالْ
كُل ما فِيهِ جِراحاتٍ تَسِيلْ

تترآا* كطيوفْ
مِن حتُوفْ
فِي طرِيقي
يا رفِيقِي
***
ألمح الأطْيافَ مِن حولِي شوادِي
لِلرؤى السكْرى، لآلافِ العِبادِ
لِلربيعِ الحلْوِ شوقًا لِلزهور
لِلهوى الزخار بالذّكْرى وأنْسامِ الْعطُور
غير أنّي كلما حاولتُ وصلاً
لم أجِد قُربِي ظِلا غير أعقابِ الشموع
وغدِيراتِ الدموع
تتوالى فِي طرِيقي
يا رفِيقِي!
***
لستُ أنْسى حِين ضوأتِ المشاعِلَ
واحتضنْتِ النور غصبا فِي المجاهِل
وعبرتِ اللّيلَ نارا وشِراك
وتصفحتِ الْوجود
فإذا هو إِلهٌ وعبِيد
وخضم مِن دِماءٍ وضِفافٍ لِلْعِراك
وسِياطٌ هاوياتْ
وجسوم دامِياتْ
ناهِداتٌ فِي طرِيقي

* - كان من المفروض أن يكتبها بهذه الصيغة: تتراءى.

يا رفيقي!

***

أنا أمشي والجموع من ورائي

زاحفات في ابتهال وولاء

ويقيني

فوق أسراب الظنون

باحثا عن فاتناتي:

الجمال والخلود والحياة

هل بلغت

ما أردت؟

لست أدري غير أني في طريقي

يا رفيقي!

***

كلما صحت: هلموا

غمغموا عني وزموا

وتداعوا كنعاج

لمحت سرب ذئاب في فجاج

ثم عادوا واقفين

في وهاد من صديد وأنين

ورياح الخزي تذروهم رمادا

ومسوح العار تكسوهم حدادا

ليتهم قدوا كبوني في طريقي

يا رفيقي!

***

سوف تدري كيف مزقت سدوفي

وظَهرتِ كالأحاجِي مِن كُهوفِ...
عالَمِي الْمضغُوطُ بِالقَيدِ الْكَسِيح
عالَم الإِرهابِ والرقّ الجريح
وصرخْتُ فِي الْجموعِ الذَاهِلاتِ:
حطِّموا الْقَيد وغَنوا لِلْحياةِ
وافْتَحوا نَافِذَةَ الأُفُقِ الرحِيبةَ
واعشَقُوا النور حياواتٍ خَصِيبه
بيد أَني لَم أَجِدهم فِي طَرِيقِي
يا رفِيقِي!
***
سوفَ تَدرِي راهِباتَ وادِ عبقَرِ
كيفَ عانَقْتُ شُعاع الْمجدِ أَحمر
وسكَبتُ الْخَمر بين الْعالَمِين
خَمر حبٍّ وانْطِلاقٍ ويقِين
ومسحتُ أَعين الْفَجرِ الوطَنِيةِ
وشَدوتُ لِنُسورِ الْوطَنِيةِ
إِن هذَا هو دِينِي
فَاتْبعونِي أَودعونِي
فِي عروقِي
فَقَد اخْتَرتُ طَرِيقِي
يا رفِيقِي![1]

[1] - د/ أبو القاسم سعد الله- الزمن الأخضر – ص 141، 142،143، 144.

2- قصيدة **«الحلزون»:**

لأن هذَا النهر رقْصةُ الزمان
بِرغْمِ مِن رمادِ يأْسِهِ فَحاصر الْمكان
ها هو يأْتِي وردةَ السِيلْ
يمنَحها أَساوِر الندى
يسكُنُها صوتَ الْمزامِير، يحوّلُ الْحصى خَواتِم
- لِتَدخُلِي مدِينَةَ الْحلُم
قَالَ وغَنى مستَجِيرا غَيمةَ الْمصادفَه
- يا راحِلَه
تَشَابكِي..تَقَاتَلِي..تَساقَطِي
مِثْلَ الْخُيول والسيوفِ والْفُرسان
والرِيح إِثْر الّرِيح
تَسوقُ وهم الْقَلْبِ، يا يمامةَ الزبد
تَعرِي الغَزالَةَ الصغِيره
تَعدو وراء الرِيح
أَمتَد خَلْفَها، أَصِيح:
أْلآن يصفَر اخْضِرار برقٍ فِي ضلُوعِ الْمنْحنَى
والدرب
شَوك ولَيلْ
دم وخَيلْ
صوتٌ وغِلّْ
يا امرأَةً تَحرقُ ظِل عاشِقٍ كَي لاَ يكُون./ قَالَتْ النبوءه
إِن عِشْقَ الإِنْسان فِي أَواخِر الأزمان
فِي نِيةِ الْحملاَن
تَفْتِرس الْعقَبان
أَحلاَمِه

يا امرأة تَصعد رمح الوجد
هذا كلام الرعد
العشقُ في زماننا طُوفان
ها هو يجيئُ وردةَ السيلْ
يمشي على إبر
يمضي و لايمضي، وجفْنَه الدليلْ
طَريقَه حنينَه
في زمن العليق والأقْنعةِ الغَريبه
يذْكُر وردةَ السيلْ
يسسدِلُ ركْبتَيهِ يبكي دونَما شَفيع
يسرج وهمه، فلاً قَوافِلَ الأحِبه
تَعود مِْن رحيلَها، يمشي على إبرِ
يذْكُرها..يفْتَح أذْرعه
كأنه يقْطِفُ تُفاح الرؤَى. ها هو يبتَعِد
ها هو يرتَعِد
فَيمسح الغُيوم عن رؤَاه
ويبصِر المسافَه
ربابةَ صديقه
وينْحني كالقَوسِ، يضحك الغِنَاء بالبكاء
- يا امرأَةً تَغْتَالُ صوتَ عاشِقْ
- رأى الأغَاني رحلَةَ اصفِرار
- وضِحكَةَ الأماني تَوبةَ القِفَار
ها هو ها
يحلُم بالجنَاح
يقيم عرسه على سرادِق الرياح
لأن هذَا الصوتُ مِهماز الزمان

يصيح: احرثوا النعاس، واعبروا العفَن
يا نَهرنَا الْجريح..وردةُ السيِلْ
قد عشِقَتْ..كُل الْحلازين..ونَامتْ فِي زمن الْقَوقَعه
فأي مجرى يا ضِفَافَ الزوبعه ؟
وأي مجرى يسألك الْجنُون ؟!
إننِي مِنْ ملَكُوتِ الْجرحِ جِئْتُ
موسِمي لَيس صراخًا، محزن أن تَشْرح الْغُربةَ زهوا
أو جوادا يقْفِز الْحاجِز، والنار مِياها
صفِّقُوا إن التجلّي يتَشَكلْ
طَلْقَةً صارخَةً تَقْطَع ظَهر الصمتِ / ترحلْ
فِي صدور الْخَونَه
موسِمي لَيس صراخًا
جارح يا شُعراء
أن تروا الْخَائِن فَحلاً لِنساءِ الشهداء
صفِّقُوا إن التجلّي
يرفَع الأصبع / يحلُو أن تُغَني:
فَرسي غَيم الْجنُون
بلَدِي نَسغُ الغُصون
وأنَا السِّكين والتفَاحةُ الْخَجلَى بلاد نَائِمه
موسِمي لَيس صراخًا، الصحاري قَائِمه
وأنَا مِن ضِلْعِ نَارٍ قَد خَرجتُ
وولَجتُ الرملَ/ أبصرتُ زمانِي
يتَعرى
مِن سرادِيبِ الْقُبول
ولِذَا إني أقُولُ
إن حلْمِي يبصِر الآن سجونًا

تتَردى تَحتَ صيحاتِ السيولْ
ركِبتُ علَى سبعٍ، فَزرتُ الْعقَارب
وحِزامها أَفْعى، رعيتُها مخَالِب
سارتْ مسافَةً نَبضها
فِي الدربِ صاحتْ: يا عجوز الْحي هيا رافِقِيني
جسدِي يخَافُ مِن الْعيون
والليلُ يسلُبني حنِينِي
بكَيتُ الضياع
الضياع
الضياع
وقُلْتُ: غَدا يسْتَحِي الدهر مِن بخْلِهِ فَيمد الشعاع
و أَقْرع جرس الْوداع
لأَرضِ الضياع
الضياع
وخَبأْتُ اسمِي
تَسلقْتُ حلْمِي
وحِين سقَطْتُ
رأَيتُ دمِّي سائِلاً بِاتِّجاهِ الأُمومه
فَهومتُ فِي طُرقَاتِ الْمدِينَه
لِكي تَرى الْملاَك كُن شَيطاَناً
لِكي تَصِير واضِحا، كُن غَامِضا
يا زهرةَ الأَجراس
لَو نُطْفِئُ الْحواس
نُبصِر مياه الْغَيبِ فِي اليباس
يا زهرةَ الأَجراس

حرّيةً تُيقِّظُ النعاس[1]

- دراسة فنّية إيقاعية:

1- النموذج الأول: قصيدة طريقي لـ: "أبي القاسم سعد الله":

فاعلاتن ط ق ط ط

/0/ /0/0

فاعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ط

/0/ /0/0/0/ /0/ 0

فعلاتن فعلاتن ق ق ط ط ط ق ط ط

/ / /0/0/0 //0/0

فعلاتن فاعلاتْ ق ق ط ط ط ق ط مفتوح

/ / /0/0/0/ / 00

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ ط ق ط ط ق ط ط ط ق ط مفتوح

/0/ /0/0/0/ /0/0/0/ /00

فاعلاتُ فاعلاتن فاعلاتْ ط ق ط ق ط ق ط ط ط ق ط مفتوح

/0/ /0//0/ /0/0/0/ /00

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ ط ق ط ط ق ط ط ط ق ط مفتوح

/0/ /0/0/0/ /0/0/0/ /00

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتْ ط ق ط ق ق ط ط ط ق ط مفتوح

/0/ /0/0/ / /0/0/0/ / 00

فعلاتن فعلاتن فعلاتْ ق ق ط ق ق ط ط ق ق ط مفتوح

/ / /0/0/ /0/0/ / / 00

فعلاتن فعلاتْ ق ق ط ق ق ط مفتوح

/ / /0/0/ / /00

فاعلاتْ ط ق ط مفتوح

/0/ /00

---

[1] - عمر أزراج- الجميلة تقتل الوحش- ص 85- 99- كان تاريخ كتابتها يوم: 16- 6- 1975.

فاعلاتن ط ق ط ط

/0/ /0/0

فاعلاتن ط ق ط ط

/0/ /0/0

***

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط

/0/ /0/0/0/ /0/0/0/ /0/0

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط

/0/ /0/0/0/ /0/0/0/ /0/0

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط

/0/ /0/0/0/ /0/0/0/ /0/0

فاعلات فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ط ق ط ق ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط

/0/ /0/ /0/ /0/0/0/ /0/0/0//0/0

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط

/0/ /0/0/0/ /0/0/0/ /0/0

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ط ق ق ط ط ط ق ط ط

/0/ /0/0/0/ /0/0/ / /0/0/0/ /0/0

فعلاتن فاعلاتن ق ق ط ط ط ق ط ط

// /0/0/0/ /0/0

فعلاتن فاعلاتن ق ق ط ط ط ق ط ط

/ / /0/0/0/ /0/0

فاعلاتن ط ق ط ط

/0/ /0/ 0

***

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط

/0/ /0/0/0/ /0/0/0/ 0/0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط

/0/ /0/0/0/ /0/0/0/ 0/0/

فعلاتن فاعلاتن فعلاتْ ق ق ط ط ط ق ط ط ق ق ط مفتوح

// /0/0/0/ /0/0/ / /00

فعلاتن فاعلاتْ ق ق ط ط ط ق ط مفتوح

/ / /0/0/0/ /00

فعلات فعلاتن فعلاتْ ق ق ط ق ق ق ط ط ق ق ط مفتوح

/ / /0/ / / /0/0/ / / 00

فعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتْ ق ق ط ط ط ق ط ط ق ق ط ط ط ق ط مفتوح

/ / / 0/0/0/ /0/0/ / /0/0/0/ / 00

فعلاتن فاعلاتْ ق ق ط ط ط ق ط مفتوح

/ / /0/0/0/ / 00

فعلاتن فاعلاتْ ق ق ط ط ط ق ط مفتوح

/ / /0/0/0/ /00

فاعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ط

/0/ /0/0/0/ 0/0/

فاعلاتن ط ق ط ط

/0/ /0/ 0

***

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ق ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط

/ / /0/0/0/ /0/0/0/ 0/0/

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتْ ط ق ط ط ط ق ط ط ق ق ط مفتوح

/0/ /0/0/0/ /0/0/ / / 00

فعلاتن ق ق ط ط

0/0/ / /

فاعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ط

0/0/ /0/0/0/ /0/

فاعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ط

0/0/ /0/0/0/ /0/

فاعلات فاعلات فاعلاتْ ط ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط مفتوح

00/ /0/ /0/ /0/ /0/ /0/

فاعلاتن ط ق ط ط

0 /0/ /0/

فاعلاتن ط ق ط ط

0 /0/ /0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط

0/0/ /0/0/0/ /0/0/0/ /0/

***

فاعلاتن فعلاتن ط ق ط ط ق ق ط ط

0/0/ / /0/0/ /0/

فاعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ط

0/0/ /0/0/0/ /0/

فعلاتن فعلاتْ ق ق ط ط ق ق ط مفتوح

00 / / /0/0/ / /

فعلاتن فعلاتن فاعلاتْ ق ق ط ط ق ق ط ط ط ق ط مفتوح

00/ /0/0/0/ / /0/0/ / /

فاعلاتن فاعلاتْ ط ق ط ط ط ق ط مفتوح

00/ /0/0/0/ /0/

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتْ ط ق ط ط ط ق ط ط ق ق ط مفتوح

00/ / /0/0/ /0/0/0/ /0/

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ق ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط

0/0/ /0/0/0/ /0/0/0/ / /

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ق ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط

0/0/ /0/0/0//0/0/0/ / /

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط

0/0//0/0/0/ /0/0/0/ /0/

فاعلاتن ط ق ط ط

0/0//0/

***

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ط ق ق ط ط

0/0/ / /0/0/ /0/0/0/ /0/

فعلات فاعلاتن فاعلاتن ق ق ط ق ط ق ط ط ط ق ط ط

0/0/ /0/0/0/ /0/ /0/ / /

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط مفتوح

00/ /0/0/0/ /0/0/0/ /0/

فاعلاتن فاعلات فاعلاتْ ط ق ط ط ط ق ط ق ط ق ط مفتوح

00/ /0/ /0/ /0/0/0/ /0/

فعلات فاعلاتن فاعلاتْ ق ق ط ق ط ق ط ط ط ق ط مفتوح

00/ /0/0/0/ /0/ /0/ / /

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتْ ط ق ط ط ق ق ط ط ط ق ط

00/ /0/0/0/ / /0/0/ /0/

فاعلاتن فعلات فاعلاتن ط ق ط ط ق ق ط ق ط ق ط ط

0/0/ /0/ /0/ / /0/0/ /0/

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ق ق ط ط ط ق ط ط

0/0/ /0/0/0/ / /0/0/ /0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط

/0/ /0/0/0/ /0/0/0/ /0/0

فاعلاتن ط ق ط ط

/0/ /0/0

***

فاعلاتن فاعلات فاعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ق ط ق ط ط

/0/ /0/0/0/ /0/ /0/ /0/0

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ق ق ط ط ط ق ط ط

/0/ /0/0/ / /0/0/0/ /0/0

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ ق ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط مفتوح

/ / /0/0/0/ /0/0/0/ /00

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتْ ط ق ط ط ط ق ط ط ق ق ط مفتوح

/0/ /0/0/0/ /0/0/ / /00

فعلات فاعلاتن فاعلاتن ق ق ط ق ط ق ط ط ط ق ط ط

/ / /0/ /0/ /0/0/0/ /0/0

فعلات فعلاتن فعلاتن ق ق ط ق ق ط ط ق ق ط ط

/ / /0/ / / / 0/0/ / /0/0

فاعلاتن فعلاتن ط ق ط ط ق ق ط ط

/0/ /0/0/ / /0/0

فاعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ط

/0/ /0/0/0/ /0/0

فاعلاتن ط ق ط ط

/0/ /0/0

فعلاتن فعلاتن ق ق ط ط ق ق ط ط

/ / /0/0/ / /0/0

فاعلاتن ط ق ط ط
/0/ /0/0/0

لقد نسج الشاعر قصيدته على إيقاع وزن الرمل، الذي سمي بهذا الاسم لاضطرابه في البناء وسرعة تلاحق أنغامه، فهو أسرع البحور الخليلية، يتركب من تفعيلة واحدة تتكرر ست مرات (فاعلاتن × 6) ويأتي تاما و مجزوءا، وهو كثير الاستعمال في الشعر الجزائري الحديث (الحر)، حيث احتلّ المرتبة الثانية بعد المتقارب بنسبة 23,15 % [1].

واختار الشاعر الرمل وزنا لقصيدته أو بالأحرى هو لم يختره، «بل كلماته هي التي ترسمه له، وإيقاعها هو الذي يحدده»[2]، لأنّه يتناسب مع الحالة الشعورية الثائرة المتوترة والقلقلة التي يعانيها الشاعر جراء ثورته على كلّ ما هو كلاسيكي بالٍ لا يتمتع بروح إيقاعية حيوية متجددة تتلاءم مع مقروئية العصر الحديث، ولقد كانت هذه الثورة معاصرة للثورة على الاستعباد والظلم الذي كان يفرضه الاحتلال الفرنسي على الشعب الجزائري، لذا اتّسم إيقاع القصيدة بسرعة تلاحق نغماته الموسيقية التي يحتاج فيها القارئ إلى نفس طويل ومستمر، خاصة أثناء عملية الإنشاد.

في قصيدة «طريقي» مكّننا إحصاء المقاطع الصوتية من تحقيق النسب المثبتة في الجدول الآتي:

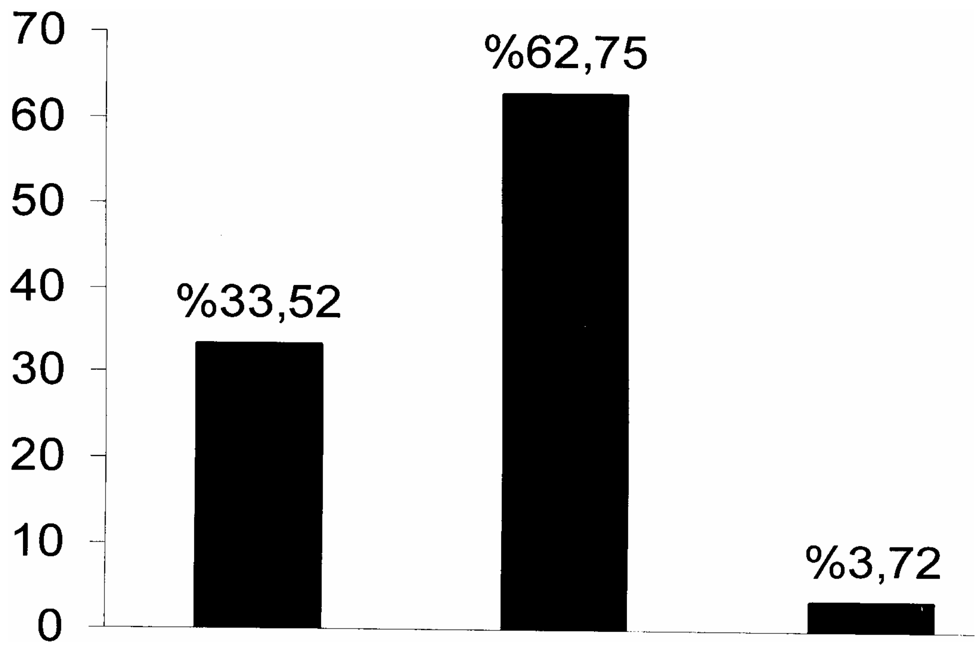
-1

المقاطع	المقطع القصير	النسبة % المئوية	المقطع الطويل المغلق	النسبة % المئوية	المقطع الطويل المفتوح	النسبة % المئوية
1	35	% 32,71	64	% 59,81	08	% 7,47
2	29	% 29	71	% 71	00	% 00
3	36	% 36	58	% 58	06	% 6
4	25	% 31, 25	63	% 66,25	02	% 2,5
5	32	% 33,33	60	% 62,5	04	% 4,16
6	38	% 34,23	69	% 62,16	04	% 3,6
7	39	% 37,5	63	% 60,57	02	% 1,92
المجموع الكلي	234	% 33,52	438	% 62,75	26	% 3,72

[1] – ينظر: د/ حسين أبو النّجا- الإيقاع في الشعر الجزائري- ص 29.
[2] – جمال الدين بن شيخ- الشعرية العربية – ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ- ط1- دار توبقال- المغرب- 1996- ص 279.

وانطلاقا من هذا الجدول الذي يمثل نسب المقاطع الصوتية في القصيدة، سنحاول تمثيل النسب الكلّية من خلال الرسم البياني الآتي:

-2



نسبة المقاطع الصوتية الواردة في القصيدة

إن المقاطع اللغوية أو الصوتية هي محل اعتماد اللغة وتحسسها، فهي التي بها تتحدد درجة الانفعال انبساطا وانقباضا، ويتبين من خلال التمثيل البياني (1- 2) للمقاطع الصوتية التي تضمنتها قصيدة «طريقي»، أن الشاعر كثير الميل إلى توظيف المقاطع الطويلة على اختلاف أزمانها وأجراس أصواتها ودرجات فعالياتها النبرية، فقد وردت بنسبة 62,75 %، لأنّها منتجة لقيم إيقاعية تتناسب مع مختلف الانفعالات النفسية، وبالتالي تحقق تشاكلا بين الحالّ والمحلّ، في حين لم يوظّف المقاطع القصيرة إلا بنسبة قليلة تقدر بـ 33,52 % ، لأنّها مفيدة لتمثيل الدلالات العقلية تبعا لتجردها من الدلالات الانفعالية، أما المقاطع المغرقة في الطول أو المفتوحة فلم يستعملها إلاّ بنسبة 3,72 %، ويظهر هذا التفاوت جليا في المقطع الثاني من القصيدة، إذ طغت عليه المقاطع الطويلة المغلقة أو بالأحرى المقاطع التي تثقل الحركة الإيقاعية

بنسبة تقدر بـ 75 %، في حين لم تتجاوز المقاطع القصيرة نسبة 29 %، لأن الشاعر في حالة هدوء واسترخاء وحلم بالشدو والربيع والزهور والاستمتاع بها، بيد أن دخول أداة الاستثناء (غير) عكّرت مزاجه وغيرت إحساسه وجعلته يشعر بالحسرة والألم الذي يتبطن إحساس الشاعر، لذا جاءت الحركة الإيقاعية في الخطاب الشعري أكثر تبطئً وهدوءا.

أما القافية فإن الشاعر على الرغم من محاولته التحرر من قيدها، إلاّ أنّه ظلّ حريصا على إيقاعها الموسيقي المتميز ولكن بنظام معين ومغاير، فقد التزم بقافية موحدة بين كلّ بيتين خطيين تقريبا، وهي ما يعرف بالقافية المتناوبة أو المزدوجة، مثلما في العينة الشعرية التالية:

أَلْمح الأَطْيافَ حولي شَوادِي
لِلرؤى السكْرى، لِآلاَفِ الْعِبادِ
لِلربيعِ الْحلْوِ شَوقًا لِلْزهور
لِلْهوى الزخَار بِالذِكْرِ وَأَنْسامِ الْعطُور[1]

وكانت القافية التي إعتمدها الشاعر إما عبارة عن مقطع طويل مغلق (/0) الذي يجعل الحركة الإيقاعية مثقلة وتتميز بالعنف والصخب، وإما عبارة عن مقطع طويل مفتوح أو مغرق في الطول (/00) الذي يومئ بحركة إيقاعية هادئة ومسترخية.

فقد كانت القافية المطلقة هي الغالبة على القصيدة، لأنّها تناسب حالة الانفعال التي يحياها الشاعر نتيجة ثورته على النظام التقليدي السائد التي كانت معاصرة للثورة على الاستعباد والظلم.

إن الحروف الأكثر تكرارا في القصيدة هي حروف المد المجهورة (الألف، الياء، الواو)، التي تكررت حوالي مئتين وتسعة عشر مرة (219)، وقد تمثّل هذه المدود القاعدة الفكرية والنفسية والفنّية التي تنهض عليها تجربة الشاعر بجميع ملامحها، ويقال: إن المدود في اللّغة تحيل على لغة محذوفة مقدرة من السياق ومفهومة من لسان الحال، يلي حروف المد حرف اللام والتاء والميم والراء، وتكرر كلّ حرف حوالي سبع وخمسين مرة (57)، باستثناء الميم التي تكررت أربع وأربعين مرة (44)، وهي من حروف الغنّة التي تبرز قيمتها الصوتية أثناء عملية التلفظ بالخطاب الشعري، في حين تردد حرف الفاء والقاف والنون حوالي ثمان وثلاثين مرة (38) ويثنّى على هذه الحروف حرف العين والحاء اللذان تكررا حوالي سبع وعشرين مرة

[1] - د/ أبو القاسم سعد الله- الزمن الأخضر- ص 141.

(27)، ولقد اقتربت الحروف الأكثر ترددا في القصيدة في مخارجها الصوتية فهي تنحصر بين اللثوية واللهوية والأسنانية والشفوية، باستثناء العين والحاء لأنّهما حلقيان، أما الصفة الغالبة على هذه الأصوات فهي صفة الجهر، إذ قدرت نسبة الأصوات المجهورة بـ 67,71 %، في حين قدرت نسبة الحروف المهموسة بـ 32,28 %، مما يوحي بأن صفة الجهر الكلّي هي التي تطغى على صفة الهمس غير المفخم، المتمثلة في حرف اللام والراء التي تحدث رنيناً صوتيا إيقاعيا تكراريا خاصا أثناء عملية النطق على خلاف الحروف المهموسة ذات الرنين الموسيقي الهادئ، ومن ثم كان الأثر الإيقاعي الغالب على السمع هو الجهر الكلّي المتناوب مع الهمس أحيانا، لأنّه يتواءم مع الحالة الشعورية الانفعالية الثائرة التي يحياها الشاعر.

وردد الشاعر لفظة «طريقي» تسع مرات (9) بغية التأكيد على المعنى الذي يريد أن يوصله إلى المتلقي، والمتمثل في أن الطريق أو السبيل الذي اختاره هو المسار الصحيح والذي يقوده إلى الحرية، لذا حافظ على نفس النغمة الإيقاعية التي تتمتع بها لفظة «طريقي» حتى يكون لها وقع في نفس المتلقي.

لقد استهلّ الشاعر قصيدته بحرف النداء «يا» الذي يعد أداة من أدوات اللغة الانفعالية وهو لم يورده تلقائيا، إنّما قصد به لفت انتباه المتلقي قريبا كان أم بعيدا وتحفيزه على أن يواكبه في درب الثورة والنضال ومكافحة كلّ ما هو قديم وتراثي لا يمد بصلة للحياة المعاصرة إذ يقول:

يا رفِيقِي

لا تَلُمِني عن مروقِي

فَقَد اخْتَرتُ طَرِيقِي![1]

والشاعر لم يتوقف عند هذا الحد، بل ختم كلّ مقطوعة من خطابه الشعري بعبارة (يا رفيقي!) المرفقة بعلامة التعجب الموحية بالانفعال والدهشة، والتأكيد على رغبته في التمرد على التراث والمحاكاة والثورة على الظلم والاستعباد، مما جعل إيقاع القصيدة يتكثّف ويتميز بالحيوية والحركة المستمرة والممتدة.

واستعمل الشاعر أيضا، نوعا آخر من الأدوات اللغوية الانفعالية، لأن اللغة كلّما كانت انفعالية كلّما كانت تتعمق النفس وتتبطنها، كأداة النفي (لست) التي تجعل المتلقي مشدودا للفجوة

[1] - المصدر السابق- ص 141.

التي يحدثها النفي، وأداة الاستثناء (غير) التي هي لون من الصراع بين النفي والثبوت والتأكيد باستخدام ضمير الأنا المتكلمة (إنّي)، وبهذا يفاجئ المتلقي المنادى (يا رفيقي) بالثّقة المطلقة في نفسه والطريق الذي اختاره ومن ثم يحدث التعجب (!) فترتفع النغمة الإيقاعية في القصيدة لتعبر عن الحالة الانفعالية التي يحياها الشاعر.

أما الأسلوب الغالب على القصيدة فهو الأسلوب التقريري لأن الشاعر في حالة افتخار وحماسة بثورته ومروقه الذي لا يلام عليه، لأنّه يرى فيه سبيلا لتغيير نمط حياته، ومسلكا يقوده إلى التحرر ومواصلة مقاومته بالرغم من المعوقات والعراقيل التي تواجهه، وهو لا يقتصر على حثّ نفسه فحسب، بل دعا غيره إلى مشاركته في هذا المروق والخروج عن المألوف، ويظهر ذلك جلياً حينما وظّف حرف التمنّي (ليت) في البيت الخطّي التاسع من المقطع الخامس، إذ يقول:

لَيتَهم قَد واكَبوني فِي طَرِيقِي[1]

ولعلّ هذا ما جعل الشاعر يشعر بالراحة والاطمئنان، فباعتماده البنية التقريرية حاد نسبيا عن النغمة الإيقاعية الانفعالية ومال إلى السكون والهدوء، بيد أنّه حاول العزوف عن هذا السكون والتعبير بالبنية الإنشائية، لا سيما حينما خاطب ذاته بأسلوب الاستفهام في المقطع الرابع من القصيدة:

هلْ بلَغْتُ

ما أَردتُ ؟[2]

ولقد رافقت هذا الأسلوب الاستفهامي نغمة نبرية صاعدة نابعة من أداة الاستفهام (هل) التي أراد بها إثبات بلوغ الهدف أم عدم بلوغه، واعتمد الشاعر الأسلوب الإنشائي أيضا، في المقطع السادس الذي استهله بالأسلوب التقريري ومن ثم انزاح إلى الأسلوب الإنشائي الذي يتطلب النغم الإيقاعي المنفعل، ويحثّ على المقاومة والتحدي والمطالبة بممارسة الحقوق في الحياة، بالإضافة إلى أسلوب الأمر الوارد في المقطع السابع من القصيدة، إذ يقول:

إِن هذَا هو دِينِي

فَاتبَعوني أو دعوني[3]

---

[1] - المصدر السابق- ص 143.

[2] - المصدر نفسه- ص ن.

[3] - المصدر نفسه- ص144.

يوحي هذا الأسلوب الإنشائي بمدى تيقّن الشاعر وتأكده من هدفه المنشود، لذا اتسمت نبرته الإيقاعية بالبروز والرصانة.

بدأ الشاعر قصيدته باستعمال الجمل الإسمية التي تلائم السكينة والهدوء اللذين يحياهما الشاعر، غير أنّه لم يستمر على هذه الحال طويلا، بل سرعان ما أخذ في الانفعال والثورة على النظام التقليدي السائد، الأمر الذي أدى به إلى استخدام الجمل الفعلية، لا سيما التي تبتدئ بالفعل الماضي، مثل: (تتراءى، احتضنت، عبرت، تصفحت، لمحت، غمغموا...إلخ)، «لأن الأفعال الماضية هي التي تؤسس نسيج النّص وحركته»[1]، بل هي التي تعمل على تنامي الحركة الإيقاعية وإبداع عناصر الحيوية والخفّة التي تعمل على انسياب النغم الموسيقي وتدفقه.

- **إيقاع فن المزاحفة:**

من بين الرخص العروضية التي يستغلها الشاعر الحذق، ظاهرة الزحافات والعلل، فقد بدا لنا مناسبا من الناحية الإيقاعية والفنّية التّركيز على فن المزاحفة باعتباره يضفي على الخطاب الشعري تنويعات صوتية وإيقاعية تدخل في باب إحلولاء القول الشعري.

الزحاف لغة: مأخوذ من «زحف، الزحف جماعة يزحفون إلى عدوهم بمرة فهم الزحف والجميع زحوف والصبي يتزحف على الأرض قبل أن يمشي،وزحف البعير زحفا فهو زاحف إذا جر فِرسنَه من الإعياء، ويجمع زواحف»[2].

والزحاف «في الشعر معروف سمي بذلك لثقله، تخص به الأسباب دون الأوتاد، إلاّ في القطع فإنّه يكون في أوتاد الأعاريض والضروب، وهو سقط ما بين الحرفين حرف فزحف أحدهما إلى الآخر، وقد سمت زحافا ومزاحفا وزاحفا»[3]، فالزحاف لغة: هو الثقل في الحركة.

أما اصطلاحا: فهو «تغيير يلحق ثواني أسباب البيت، أي أنّه لا يكون إلاّ في السبب الثقيل أو الخفيف من التفعيلة، وهو يتخذ صورتين من التغيير: أ- تغيير حركة، ب- حذف الحرف»[4].

إن الزحاف هو القاعدة السحرية التي وجدت منذ القديم وبقيت ولا تزال إلى يومنا هذا، فهو ذلك التغيير الحر الفجائي والتلقائي الذي يصيب ثواني الأسباب (الثقيلة والخفيفة) في مواضع معينة من السياق التوزيني وليست كلّ المواضع تقبل المزاحفة، وهذه المواضع

[1] - أدونيس- كلام البدايات – ص 44.
[2] -الخليل بن أحمد الفراهيدي – كتاب العين – ص 329.
[3] - ابن منظور- لسان العرب- مادة زحف- المجلد 9- ص 131.
[4] - د/ صابر عبد الدايم- موسيقى الشعر بين الثبات والتطور- ص 66. - ص 69.

الحساسة هي مواضع التوفّر والاعتماد إذ يتخذ مبدأ سعة المراوحة الإيقاعية فيخرج عن القاعدة خدمة لترقية الجمالية الشعرية لا تهديما لها، متخذا هوامش تأليفيـة متنوعـة، مثـل: صـرف الممنوع من الصرف وقصر الممدود، مما يحيل على أنّ توظيف الزحـاف دالّ علـى مرونـة الخطاب الشعري، وثورته على القيود العقلية الضيقة الأداء التركيبي، وبالتالي فكلّمـا اسـتعمل الشاعر الزحاف كلّما كان متحررا ومبدعاً.

أما بعض النقاد القدامى فقد عده من عيوب الشعر، إذ قال يونس: «عيوب الشعر أربعة: الزحاف والاسناد والإقواء والإيطاء والإكفاء، والزحاف أهونها»[1]، في حين نجد أن "الخليل بن أحمد الفراهيدي" «يستحسنه في الشعر إذا قلّ في البيت أو البيتين فإذا توالى وكثر في القـصيدة سمج، فإذا قيل: كيف يستحسن منه شيء وقد قيل هو عيب ؟ قال: يكون هذا مثل القبل والحول واللّثغ في الجارية، قد يشتهى منه الخفيف، وهو إن كثر عند رجل في جوار أو اشتد في جارية هجن وسمج»[2]، أي أن الزحاف قد يستحسن في الشعر إذا كان قليلا، أما إذا كثر وتُكلّف صـار شديد القبح، غير أن هذا الرأي قد يتفق مع الشعر العمودي التقليدي، أما في الـشعر الحـديث (الحر) فإن الزحاف يعد من المسوغات المساهمة في عملية إثراء الإيقاع الـشعري، لـذا أولاه الشعراء المحدثون أهمية بالغة، ووظفوه بكثرة في قصائدهم لما يتميز به من ثراء تنغيمي.

لقد استعمل "سعد الله" الزحاف في قصيدته، لكن ليس بنفس المستوى الذي يرقـى إليـه الزحاف في العصر الحديث، لأنّه حافظ كثيرا على سلامة التفعيلات إذ تقدر نـسبة التفعـيلات السليمة 57,71 %، في حين بلغت نسبة الزحاف في القصيدة 27,42 % واقتصر هذا الزحاف على زحاف الخبن الذي «يصيب ثاني السبب الخفيف فيسقطه»[3] مثـل حـذف ألـف فـاعلاتن فصارت فعلاتن، واستعمل أيضا: زحاف الكفّ الذي يقصد به «حذف ساكن سابع التفعيلة متـى كان ساكنا، وثاني سبب»[4]، مثل: حذف النون في فاعلاتن فصارت فاعلاتُ، وأحيانا مزج بـين الكفّ والخبن، وهو ما يعرف بزحاف الشكل «وهو مركب من الخبن والكفّ»[5] كإسقاط الألـف الأولى والنون الأخيرة من فاعلاتن فأصبحت فعلاتْ.

---

1 - محمد بن سلام الجمحي- طبقات فحول الشعراء- تحقيق أبو فهر محمود محمد شاكر – د ط – دار المدني – جدة ج 1 – ص69
2 - المصدر نفسه- ص 70.
3 - ينظر: د/ صابر عبد الدايم- المرجع المذكور- ص 73.
4 - المرجع نفسه- ص 74.
5 – المرجع نفسه- ص 75.

فعلى الرغم من أن الشاعر لم يستخدم فن المزاحفة بشكل واسع، إلاّ أنّه كان واعيا في استعماله كمحسن إيقاعي ينوع به موسيقى أبياته الخطّية ويتلاعب بكمها التلاعب المسموح به مدلّلا على قدرته في الخروج على النسق المألوف، وأنّه لم يكن متقوقع كلّ التقوقع في قوالب الأوزان، إنّما كانت له الشخصية الفنّية الموهوبة القادرة على التنويع والتغيير وتوسيع الفضاء الإيقاعي ولو نسبيا.

تراءى لنا من خلال دراستنا للتجربة الإيقاعية في قصيدة «طريقي» أن الشاعر لا يزال متمسكا بالنظام التقليدي الذي ميز القصيدة العمودية، إذ حافظ على معظم مميزاتها الإيقاعية والفنّية، باستثناء بعض التغيرات التي مست الشكل، ومع هذا تبقى هذه التجربة هي باكورة أعمال "أبو القاسم سعد الله" الخارقة للقوانين الكلاسيكية للشعر، فهي المحاولة الأولى لكتابة القصيدة الحرة، لذا لا يمكن أن تتضمن جلّ سمات التّجديد المبتدعة، لا سيما المتعلّقة بالمستويات الإيقاعية، وكان بإمكان الشاعر أن يبدع أكثر في كتابة القصيدة الجديدة لو لم يتجه إلى مجال آخر غير الشعر،«إذ تفرغ الآن لكتابة تاريخ الجزائر، والتاريخ الثقافي لها، أساسا»[1].

2- النموذج الثاني: قصيدة الحازون لـ: "عمر أزراج"

متفعلن مستفعلن متفعلن ق ط ق ط ط ط ق ط ق ط ق ط مفتوح

00/ /0/ /0/ /0/0/0/ /0//

مستفعلن متفعلن متعلن متفعلن ط ط ق ط ق ط ق ط ق ق ط ق ط ق ط مفتوح

00//0/ / 0/ / / /0/ / 0/ /0/ /0/0/

مستعلن مستفعلن مفا ط ق ق ط ط ط ق ط ق ط مفتوح

00 / /0/ /0/0/0/ / /0/

عيلُ متفعلن متفعلن ط ق ق ط ق ط ق ط ق ط

0/ / 0// 0/ /0/ / /0/

مستعلن مستفعلن مستعلن متفعلن فعولن ط ق ق ط ط ط ق ط ط ق ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط ط

0/0//0//0//0/ / /0/0/ /0/0/0/ / /0/

[1] - د/ عبد الملك مرتاض- معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين- دار هومة- الجزائر 2007- ص 452.

متفعلن متفعلن مفا	ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط	0//0/ /0/ /0/ /0//
عيل مفاعيلن مفاعيلن متفعلن مفا	ط ق ق ط ط ط ق ط ط ط ط ق ط ق ط ق ط ق ط	0/ /0/ /0/ /0/0/0/ /0/0/0/ / /0/
عيلن متف	ط ط ق ط	0/ /0/0/
علن متفعلن مفا	ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط	0/ /0/ /0/ /0/ /0/ /0/ /
عيلن متفعلن متفعلن فَعلُن	ط ط ق ط ق ط ق ط ق ط ط ط	0/0/0/ /0/ /0/ /0/ /0/0/
مستفعلن مستف	ط ط ق ط ط ط مفتوح	00/0/0/ /0/0/
علن مفاعيلن متفعلن متفعلن	ق ط ق ط ط ط ق ط ق ط ق ط ق ط	0/ /0/ /0/ /0/ /0/0/0/ /0//
مستفعلن متفعلن مسـ	ط ط ق ط ق ط ق ط	0/0/ /0/ /0/ /0/0/
تفعل مفاعيلن	ط ط ق ط ط ط مفتوح	00/0/0/ /0/0/
مستفعلن متفعلن	ط ط ق ط ق ط ق ط مفتوح	00/ /0/ /0/ /0/0/
مستفعلن مستفعلن مفاعيلن مفاعيلن مفا	ط ط ق ط ط ط ق ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط	0/ /0/0/0/ /0/0/0/ /0/ /0/0/0/ /0/0/
عيلن	ط ط مفتوح	00/0/
مستفعلن	ط ط ق ط مفتوح	

00/ /0/0/

مستفعلن ط ط ق ط مفتوح

00/ /0/0/

مستفعلن ط ط ق ط مفتوح

00/ /0/0/

مستعلن مستعلن متفعلن مستفعلن مستفعلن مـ سـْ ط ق ق ط ط ق ق ط ق ط ق ط ط ط ق ط

ط ط ق ط ط /0/0/0/ /0/0/0/ /0/ /0/ / /0/0/ / /0/

0/0/

تفعلن مستفعل متفعلن مفاعيلن ط ق ط ط ط ط ق ط ق ط ق ط ط ط مفتوح

00/0/0/ /0/ /0/ /0/0/0/0/ /0/

مستفعلن فعلاتْ ط ط ق ط ق ق ط مفتوح

00/ / /0/ /0/0/

مستعلن فعلا ط ق ق ط ق ق ط مفتوح

0/ / /0/ / /0/

تن فَعلُن ط ط ط

0/0/0/

مستعلن مستعلن فَعلُن ط ق ق ط ط ق ق ط ط ط مفتوح

00/0/ 0/ / /0/ 0/ / /0/

مستفعلن فَعلُن ط ط ق ط ط ط مفتوح

00/0/0/ /0/0/

مستفعلن متفعلن فَعلُن ط ط ق ط ق ط ق ط ط ط مفتوح

00/0/0/ /0/ /0//0/0/

مستعلن متفعلن متفعلن ط ق ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط مفتوح

00/ /0/ /0/ /0/ /0/ / /0/

مستفعلن فعلا — ط ط ق ط ق ق ط

0/ / /0/ /0/0/

تن فاعلاتن فاعلات فاعلاتْ — ط ط ق ط ط ط ق ط ق ط ق ط مفتوح

00/ /0/ /0//0/0/0/ /0/0/

متفعلُ فعولن — ق ط ق ق ق ط ط

0/0/ / / /0/ /

مستعلن متفعلن مستعلن فعولن — ط ق ق ط ق ط ق ط ط ق ق ط ق ط ط

0/0/ /0/ / /0/0/ /0/ /0 / / /0/

مستعلن متفعلن — ط ق ق ط ق ط ق ط مفتوح

00/ /0/ /0/ / /0/

مستعلن متفعلن مستفعلن فعولْ — ط ق ق ط ق ط ق ط ط ط ق ط ق ط مفتوح

00/ /0/ /0/0/0/ /0/ /0/ / /0/

مستعلن متعلن متفعلن فعولن — ط ق ق ط ق ق ق ط ق ط ق ط ق ط ط

0/0/ /0/ /0/ /0/ / / /0/ / /0/

متفعلن متفعلن مستفعلن فعلا — ق ط ق ط ق ط ق ط ط ط ق ط ق ق ط

0/ / / 0/ /0/0/0/ /0/ /0/ /0/ /

تن فعلاتن فعلات فا — ط ق ق ط ط ق ق ط ق ط

0/ /0/ / /0/0/ / /0/

علات متفعل مستفعل مفاعيل متفعلن — ق ط ق ق ط ق ق ط ط ط ق ط ط ق ق ط ق ط

0/ /0///0/0//0/0/0/ / /0/ / /0/ /

مستعلن متف — ط ق ق ط ق ط

0/ /0/ / /0/

علن متفعلن متفعلن — ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط

0/ /0/ /0/ /0/ /0/ /

متفعلن فعولن — ق ط ق ط ق ط ط

0/0/ /0//0/ /

متفعلُ فعولن ق ط ق ق ق ط ط

0/0/ / / /0/ /

متفعلن مستفعلن متفعلن متفعلن ق ط ق ط ط ط ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط مفتوح

00/ /0/ /0/ /0//0/ /0/0/0/ /0/ /

مستعلن مستفعلن فعولن ط ق ق ط ط ط ق ط ق ط ق ط ط

0/0/ /0/ /0/0/ 0/ / /0/

متفعلن مستفعلن فعولْ ق ط ق ط ط ط ق ط ق ط مفتوح

00/ /0/ /0/0/0/ /0/ /

متفعلن مفاعيلن متفعلن ق ط ق ط ق ط ط ط ق ط ق ط ق ط مفتوح

00/ /0/ /0/0/0/ /0// 0/ /

مستعلن ط ق ق ط

0/ / / 0/

مستعلن فعولْ ط ق ق ط ق ط مفتوح

00/ /0/ / /0/

متفعلن متعلن متفعلن فعولْ ق ط ق ط ق ق ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط مفتوح

00//0//0//0/ / / /0/ /0/ /

متفعلن مستفعلن مستفعلن ق ط ق ط ط ط ق ط ط ط ط ق ط

0/ /0/0/0/ /0/0/0/ //0/ /

متفعلْ متفعلن متفعلن مفا ق ط ط ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط

0/ /0/ /0/ /0/ /0/ /0/0/ /

عيلن متفعلن متفعلن فعولْ ط ط ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط مفتوح

00/ /0/ /0/ /0/ /0/ /0/0/

مستعلن مستفعلن مستعلن مستفعلن مستفعلن ط ق ق ط ط ط ق ط ط ق ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط ق ط

0/ /0/0/0/ /0/0/0/ / /0/0//0/0/0/ / /0/

متفعلن مستفعلن مستفعلن ق ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط

0/ /0/0/0/ /0/0/0/ /0//

متفعلن مستفعلن فعولْ ق ط ق ط ط ط ق ط ق ط مفتوح

//0/ /0/0/0/ /0/ /00

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ق ق ط ط ط ق ط ط

/0/ /0/0/ / /0/0/0//0/0

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن ط ق ط ط ق ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط ق ق ط ط

/0/ /0/0/ / /0/0/0/ /0/0/0/ /0/0/ / /0/0

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ط ق ق ط ط ق ق ط ط

/0/ /0/0/0//0/0/ / /0/0/ / /0/0

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلا ط ق ط ط ق ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط

/0/ /0/0/ / /0/0/0/ /0/0/0/ /0

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ق ق ط ط ق ق ط ط ط ق ط ط

/0/ /0/0/ / /0/0/ / /0/0/0/ /0/0

فاعلاتن فعلا ط ق ط ط ق ق ط

/0/ /0/0/ / /0

فاعلاتن فعلاتن ط ق ط ط ق ق ط ط

/0//0 /0/ / /0/0

فاعلاتن فعلاتْ ط ق ط ط ق ق ط مفتوح

/0/ /0/0/ / /00

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلا ط ق ط ط ق ق ط ط ق ق ط ط ق ق ط

/0 / /0/0/ / /0/0/ / /0/0/ / /0

فاعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ط

/0/ /0/0/0/ /0/0

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ق ق ط ط ط ق ط ط

/0/ /0/0/ / /0/0/0/ /0/0

فعلاتن فاعلاتن ق ق ط ط ط ق ط ط

/ / /0/0/0/ /0/0

فعلاتن فاعلاتن ق ق ط ط ط ق ط ط

0/0/ /0/0/0/ / /

فعلاتُ فاعلات فاعلاتن فاعلاتن فاعلا ق ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط ق ط ط ط ق ط ط ط ط ق ط

0//0/0/0//0/0/0/ /0/ /0/ /0/ /0/ / /

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلا ط ق ط ط ق ق ط ط ط ط ق ط ط ط ق ط

0/ /0/0/0/ /0/0/0/ / /0/0/ /0/

فعلاتن فاعلاتن ق ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط

0/0/ /0/0/0/ /0/0/0/ / /

فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن ق ق ط ط ط ق ط ط ق ق ط ط

0/0/ / /0/0/ /0/0/0/ / /

فعلاتن ق ق ط ط

0/0/ / /

فاعلاتن فاعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ط

0/0/ /0/0/0/ /0/

فعلاتن فاعلاتن ق ق ط ط ط ق ط ط

0/0/ /0/0/0/ / /

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن ط ق ط ط ط ق ط ط ق ق ط ط

0/0/ / /0/0/ /0/0/0/ /0/

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ ق ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط مفتوح

00/ /0/0/0/ /0/0/0/ / /

متفعلُ مستعلن متفعلُ فعولن ق ط ق ق ط ق ق ط ق ط ط ق ط ط

0/0/ /0/0/ /0/ / /0/ / /0/ /

فعلاتُ مستفعل متفعلن فعولن ق ق ط ق ط ط ط ق ط ق ط ق ط ط

0/0/ /0/ /0/ /0/0/0/ /0/ / /

مستفعلن متعل مفا ط ط ق ط ق ق ط ق ط

0/ /0/ / /0/ /0/0/

عيلن مفاعيلن مفاعيلن فعولن ط ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ط

0/0/ /0/0/0/ /0/0/0/ /0/0/0/ /0/0/

فعلاتُ مستعلن فعولْ ق ق ط ق ط ق ق ط ق ط ق ط مفتوح

00/ /0/ / /0/ /0/ / /

مستفعلن فعلات مستف ط ط ق ط ق ق ط ق ط ط

0/0//0/ / / 0/ /0/0/

علن فاعلا ق ط ط ق ط

0/ /0/0//

تن فعولْ ط ق ط مفتوح

00/ /0/

فاعلات ط ق ط مفتوح

00/ /0/

متفعلُ مستفعلن فاعلاتن متَفْعلُ مستفعلن ق ط ق ق ط ط ق ط ط ق ط ط ق ط ط ق ط ق ق ط ط ق ط مفتوح

00//0/0/ / /0/ /0/0/ /0/0/ /0/0/ / /0//

متفعلُ فعلات فا ق ط ق ق ق ط ق ط مفتوح

00/ /0/ / / / /0/ /

علاتن فعولْ ق ط ط ق ط مفتوح

00//0/0/ /

فاعلاتْ ط ق ط مفتوح

00/ /0/

مفاعيلن فا ق ط ط ط ط

0/0/0/0/ /

علاتن متعلن ق ط ط ق ق ق ط

0/ / / /0/0/ /

متفعل فَعلُن ق ط ق ق ط ط

0/ 0/ / /0/ /

متفعلن مستفعلن فاعلاتن فعولن ق ط ق ط ط ط ق ط ط ق ط ط ق ط ط

0/0/ /0/0/ /0/0/ /0/0/0/ /0/ /

مفاعيل مستعلن فاعلاتن ق ط ط ق ط ق ق ط ط ق ط ط

0/0/ /0/0/ / /0/ /0/0/ /

متفعلن متفعلن مستفعل ق ط ق ط ق ط ق ط ط ط ط

0/0/0/0/ /0/ /0/ /0//

متفعلن متفعلن مستفعلن ق ط ق ط ق ط ق ط ط ط ق ط

0/ /0/0/0/ /0/ /0/ /0//

مستفعلن فَعلُن ط ط ق ط ط مفتوح

00/0/0/ /0/0/

مستفعلن فعولْ ط ط ق ط ق ط مفتوح

00/ /0/ /0/0/

مستعلن مستفعل متفعلن ط ق ق ط ط ط ق ط ق ط مفتوح

00//0/ /0/0/0/0/ / /0/

مستفعلن فَعلُن ط ط ق ط ط مفتوح

00/0/0/ /0/0/

مستعلن متفعلن فعولْ ط ق ق ط ق ط ق ط ق ط مفتوح

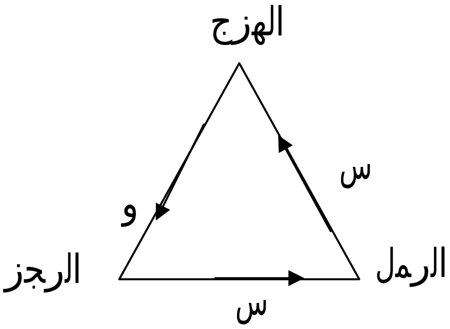
00/ /0/ /0/ /0/ / /0/

لقد بنى الشاعر قصيدته على وزن الرجز الذي سمي بهذا الاسم لاضـطراب أوزانـه وخفّته، ولتميزه بسهولة وانسياب النظم عليه حتى أطلق عليه لقب حمار الشعراء، فهو وزن ذو مقروئية شعبية، يتألّف من تفعيلة واحدة تتكرر ستّ مـرات (مـستفعلن × 6)، ويـأتي تامـا

ومجزوءا ومشطورا ومنهوكًا*، وهو كثير الورود في الشعر الجزائري الحديث (الحـر)، فقـد احتلّ المرتبة الثالثة بعد المتقارب والرمل بنسبة 20,40 %[1].

واللاّفت للانتباه في قصيدة «الحلزون» هو أن الشاعر عمد إلى استخدام ظاهرة تـدوير التفعيلة، أي تدوير تفعيلة الرجز وذلك باعتماد دائرة الهزج العروضية الخليلية التي يتولّد مـن رحمها إيقاع وزن الرجز والرمل، حيث تتفق تفعيلات هـذه الأوزان فـي عـدد الحركـات والسكنات، فتفعيلة الرجز تكون بهذه الصورة (/0/0//0)، في حين تكون تفعيلة الهـزج بهـذه الصورة (//0/0/0) فهي تمثّل مقلوب تفعيلة الرجز، أما تفعيلة الرمـل فتكـون بهـذا الـشكل (/0//0/0)، وبهذا تماثلت التفعيلات الثلاثة في عدد المقاطع، أي ثلاثة مقاطع طويلـة ومقطـع قصير، فباعتماد الشاعر ضرب من المناوبة والتبديل بين مواقع المقاطع كما هي معتـادة فـي سياق الوزن العروضي، تمكّن من المزج بين ثلاثة أوزان شعرية (الرجز، الرمل، الهزج) فـي قصيدة واحدة، وانتقل بالخطاب الشعري من صفوته إلى التعقيد والغموض، فكأنّه بسط الـوزن من أجل التعقيد وبالتالي تعقيد المعنى.

ولم يستعمل الشاعر ظاهرة تدوير تفعيلة الرجز بمحض إرادته لتحقيق رغبة فنّية مـا، إنّما حالته النفسية الانفعالية المأساوية الناقمة على ما يتعرض له وطنه من خيانة واضطهاد، هي التي أملت عليه هذا التدوير التفعيلي الذي يوحي بمدى اضطراب وتوتر الشاعر، لا سـيما وأن "أزراج" شاعر مغترب ومأساوي، لأن مأساته الذاتية هي التي تسيطر على شعره ، فهو إذا عبر عن هموم وطنه فإنّه يصدر ذلك من همومه الخاصة، لعلّ هذا ما يفسر عدم استقراره على وزن واحد فقط، بل جاءت قصيدته متنوعة الأوزان وتلك هي ميزة الشعر الحديث (الحر)، فقد أحدث الشاعر تلوينا تنغيميا إيقاعيا له دور في إثارة سمع المتلقي وشده، ويمكن أن نبين هذا التنويـع الوزني من خلال المخطط البياني الآتي:



* المنهوك: هو ما حذف ثلثا شطريه وبقي الثلث الآخر، ينظر: د/ صابر عبد الدايم – المرجع المذكور – ص 60.

[1] – ينظر: د/ حسين أبو النّجا- الإيقاع في الشعر الجزائري- ص 29.

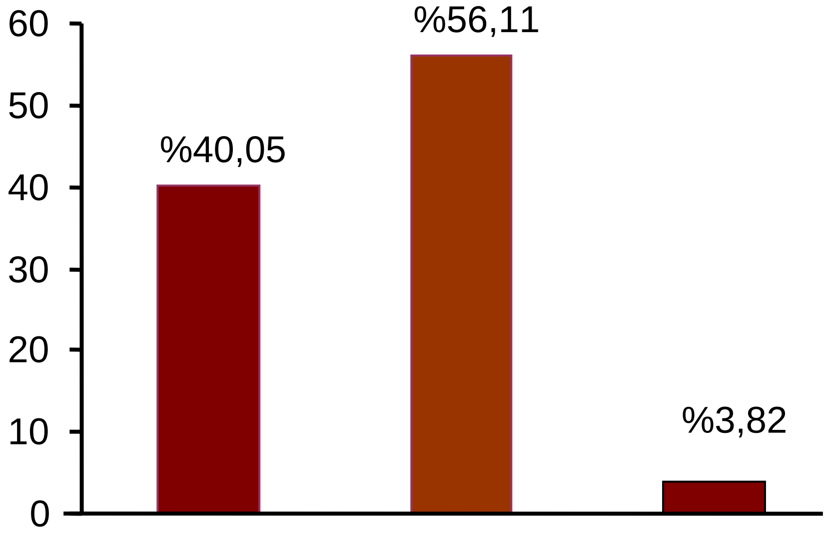
بعد عملية إحصاء المقاطع الصوتية في قصيدة «الحلزون» تمكنّا مـن تحقيـق النـسب المثبتة في الجدول الآتي:

-1

المقطع القصير	النسبة المئوية	المقطع الطويـل المغلق	النـــسبة المئوية	المقطع الطويل المفتوح	النسبة المئوية
429	40,05 %	601	56,11 %	41	3,82 %

وانطلاقا من هذا الجدول الذي يمثل نسب المقاطع الصوتية في القصيدة، سنحاول تمثيلها من خلال الرسم البياني الآتي:

-2



نسبة المقاطع الصوتية الواردة في القصيدة

إن البيانات التي توصلنا إليها بعد الإحصاء والمثبتة في التمثيل البياني (1-2) تبـين أن المقاطع الطويلة هي الغالبة على القصيدة، فقد وردت المقاطع الطويلة المغلقة بنسبة تقدر بـ 56,11 %.

أما المقاطع الطويلة المفتوحة فقد وردت بنسبة تقـدر بـ 3,82 %، ممـا يعنـي أن المقاطع الطويلة بلغت نسبة 59,93 %، لأن طغيان المقاطع الطويلة علـى اخـتلاف نغماتهـا

الصوتية ومواقعها النبرية، مؤشر على حيوية العناصر الإيقاعية الأكثر انفعالا وبالتالي تـأثيرا وفعالية، ويومئ هذا أيضا، بثقل الحركة الإيقاعية التي تتناسب مع الحالة الـشعورية الانفعاليـة المتوترة والغاضبة التي يعانيها الشاعر جراء ما يدور في وطنه من احتيال وغدر، فـي حـين وردت المقاطع القصيرة بنسبة تقدر بـ 40,05 %، لأنّها تلاءم التّعبير عن اعتمالات ودلالات عقلية محضة بعيدة عن كلّ انفعال، فبتفوق المقاطع الطويلة يكون الخطاب الشعري أقرب إلـى تحقيق أجواء إنشادية أكثر نشاطا، وبالتالي فإن الموقف الشعري الذي تضمنته القـصيدة، هـو دلالة طلبية محدودة ما بين التعبير بالحس والتعبير بالتعقّل.

وعلى الرغم من الخفّة التي تتميز بها الإيقاعات الوزنية التي بنيت عليها القصيدة، فـإن الشاعر عمل جاهدا على إثقال حركتها الإيقاعية، لكي تتماشى مع تسلسل الأحداث التي تتعاقب وفق صورة إيقاعية تتّسم بالرصانة والهدوء بغض النظر عن التشاؤم والمأساة المتّسمة بالجدية في سرد أحداثها خارج إطار الغنائية الراقصة المألوفة في إيقاعات الأوزان التي نسجت عليهـا القصيدة، وذلك باستخدام فن المزاحفة الذي يمثّل جوهر موسيقى الشعر، فقد أسدى أثارا جمالية للخطاب الشعري، حيث منح الحس كثيرا من الإمكانات النظمية التي استطاع الشاعر أن يخبـر طرائق إعمالها فأتته الوفرة التعبيرية القائدة إلى إصابة بديع البلاغات الإيقاعية، لأن في اتّساع الطاقة النظمية للمحلّ الإيقاعي الواحد انفتاح على فضاءات تركيبية استثنائية لا تسمح بها حدود القاعدة العروضية، فقد بلغت نسبة المزاحفة في القصيدة 50 % وكانت الغلبـة فيهـا لزحـاف الخبن الذي قدرت نسبته بـ 27,08 %، فبإسقاط ساكن السبب الخفيف تمكّـن الـشاعر مـن التخلّص من تلك الخفة التي تتميز بها أوزان القصيدة، وجعل إيقاعها يتّـسم بـالبطئ والهـدوء والرزانة.

يبدو أن الشاعر يتمتّع بكفاءة إبداعية عالية من حيث إقباله على فن المزاحفة دون أدنـى تخوف مما يحدثه ذلك الخروج من أثر هدام لبنية الخطاب الشعري، إذ استمر في تدوير التفعيلة حتى أثناء استخدامه للزحاف، مثلما فعل في تفعيلة مستعلن المطويـة* (/0///0) التـي تماثـل تفعيلة فعلاتن المخبونة (///0/0) من حيث عدد الحركات والسكنات، فقد احتوت كلّ تفعيلة على مقطعين طويلين ومقطعين قصيرين، مما يوحي بأن الشاعر اتّخذ موقفا وسطا بين تلك الأحوال

* - الطي: هو حذف رابع تفعيلة متى كان ساكنا وثاني سبب مثل حذف فاء مستفعلن فتصير مستعلن، ينظر: د/ صابر عبد الدايم- المرجع المذكور- ص 74.

البانية لإيقاع المقاطع الصوتية، وفق مطاوعة تراعي بناء الجو الإيقاعي العام للقصيدة مثلها تناوب المقطعين الطويل والقصير، فلقد كان الشاعر واعياً تمام الوعي بدور التنويع والتلوين في إثراء إيقاع الخطاب الشعري.

من البين أن الشاعر كثير الولوع بتنويع القافية، فقد جنح إلى استخدام القافية المتتالية المتناوبة المتعددة الروي، مما سمح له بإبداع تلوينا نغميا يجسد حركة إيقاعية أساسها صراع الأصوات الناتج عن الشعور بالخيبة والخيانة، ويظهر هذا جليا في الروي المتعدد، مثلما في العينة التالية:

لأن هذّا النهر رقْصةُ الزمان

يرغِمِ مِن رماد يأْسِهِ فَحاصر المكاَن

هاهو يأتِي...وردةَ السبِيلْ

يمنَحها أَساوِر الندى[1]

وكانت القافية إما عبارة عن مقطع طويل مغلق (/0) الذي يوحي بحركة إيقاعية منفعلة مفعمة بالنغم الموسيقي، وإما عبارة عن مقطع طويل مفتوح أو ممدد (/00) الذي يحيل على حركة إيقاعية هادئة بعيدة عن كلّ عنف وانفعال، فقد كانت القافية تتراوح ما بين القيد المناسب للحالة الشعورية الساكنة والثابتة التي يعيشها الشاعر أثناء عملية سرد الأحداث، والإطلاق الملائم للحالة النفسية الانفعالية التي يحسها الشاعر لحظة غضبه واستيائه من الوضع المرير الذي آلت إليه الجزائر.

لقد انتهينا بعد عملية إحصاء الأصوات إلى أن الأصوات الأكثر ترددا في القصيدة هي حروف المد المجهورة (الألف، الواو، الياء) التي تكررت حوالي مئتين وسبع وخمسين مرة (257)، لأن المدود تحيل على الانفعالات النفسية الباطنية التي يقاسيها الشاعر نتيجة شعوره بالغضب والخيبة والحزن، لذا كثّف من استخدامها للتعبير عن هذا الجو الكئيب الذي يذيعه في القصيدة جميعا، فاتّسمت حركتها الإيقاعية بالثقل، ويثنّى على حروف المد حرف الراء الذي تكرر مائة وثلاثة عشر مرة (113) وهو حرف تكراري لثوي مجهور، فبترديد حرف الراء أحدث الشاعر لونا من الترجيع الصوتي الذي أبدع رنينا تنغيميا موسيقيا له دور في إثراء إيقاع الخطاب الشعري، ويلي حرف الراء حرف النون الذي تكرر ثلاث وتسعين مرة (93)، ثم

[1] – عمر أزراج- الجميلة تقتل الوحش- ص 85- 86.

حرف الميم الذي تكرر ثلاث وثمانين مرة (83)، ويعتبر هذان الحرفان من حروف الغنّة التي تبرز قيمتها الصوتية أثناء عملية النطق، في حين تردد حرف الياء أربع وسبعين مرة (74) وهو من الأصوات المجهورة، ومن الأصوات الأكثر تردّدا أيضا صوت التاء والهاء والسين والحاء والهمزة، وتكرر كلّ حرف من هذه الحروف أكثر من خمسين مرة (50)، وتنتمي هذه الحروف إلى الأصوات المهموسة التي تومئ باسترخاء الشاعر وهدوئه بعد الانفعال الذي ظلّ مسيطرا عليه مدة من الزمن، وبتكرار هذه الأصوات اللغوية يزداد إيقاع القصيدة ثراء ونماء، لأنّه كلّما زاد تكرار صوت من الأصوات كلّما زادت كثافة الإيقاع من سطر شعري إلى آخر.

أما الصفة الغالبة على الأصوات الأكثر ترددا في القصيدة، فهي صفة الجهر إذ قدرت نسبة الجهر بـ 64,47 %، في حين لم تتعد نسبة الهمس 35,52 %، مما يدلّ على أن الوقع الإيقاعي الغالب على السمع هو الجهر لأنّه يتلاءم مع الحالة الشعورية الانفعالية التي يحياها الشاعر جراء إحساسه بثقل الحمل عليه باعتباره ضمير الأمة الحي الذي يحس بمسؤوليته تجاه وطنه، بيد أن القلب لا يستطيع أن يغفل ذلك الرنين الهامس الزاحف في أوصال القصيدة.

أما التكرار اللفظي الوارد في القصيدة فقد أثرى فضاءها بالنغم المتردد وشغل المكان بحركة إيقاعية نشيطة، ومنحها جمالية فنّية من تلك الحركة التي تتّسم بها الأبيات الخطية التي وقع فيها تكرار لفظي إذ يقول الشاعر:

بكيتُ الضِّياع

الضِّياع

الضِّياع ![1]

ويقول أيضا:

وأَقْرع جرس الْوداع

لأرض الضِّياعْ

الضِّياع[2]

لم يكتف الشاعر بالنغّم الموسيقي الناتج عن تكرار لفظة (الضياع) أكثر من مرة، بل عمد إلى تزيين فضاء خطابه الشعري بها، فمنحها بعدا بصريا يجسد الشعور بالضياع في شكل

---

1 - المصدر السابق- ص 97.

2 - المصدر نفسه –ص ن.

عمودي، فإن ترديد كلمة الضياع والجرس النغمي الناتج عن هذا الترديد هو الذي أحدث امتداداً إيقاعيا غير منقطع جسد الإحساس بالصورة الإيقاعية المفجرة للغضب والحزن والشعور بالاغتراب النابع من تكرار لفظة الضياع التي شغلت فضاء متناميا جعلها محلّ التّأمل، وبهذا فهي لا تشد بصر المتلقي فحسب، بل لها وقع في السمع يثير الإحساس بالإيقاع المصحوب بالنغم المنبعث من ترديد لفظة (الضياع)، ونلاحظ أن هناك صراع بين البياض والسواد الذي كان له أثر في تحلية فضاء القصيدة، فقد أكسبها بعدا هندسيا يتمتّع المتلقي بمشاهدته.

ولم يقتصر الشاعر على توظيف التكرار اللفظي العمودي فحسب، بل وظّف التكرار الأفقي المتمثل في قوله:

والريح إثر الريح[1]

إن لفظة الريح المكررة بشكل أفقي منحت الخطاب الشعري إيقاعا متميزا مبنيا على الإثارة وشد بصر وسمع المتلقي على السواء.

أما ذيوع تكرار العبارات في القصيدة كعبارة (موسمي ليس صراخا) التي ترددت ثلاث مرات، وعبارة (يا زهرة الأجراس) التي تكررت مرتين فقد أبدع زخرفة هندسية نوعية يدركها البصر ويتحسس وقعها السمع، نتيجة انبنائه على مبدأ المعاودة وبثّه لجو من الحركة الحيوية القائمة على نظام النفي والمناداة، فالشاعر يرفض أن تكون رغبته في تحرير وطنه من بطش الخونة وقهرهم مجرد محاولات فاشلة، لذا ألح على ترديد العبارة بغية التأكيد على المعنى،ولإثارة مشاعر المتلقي ولفت انتباهه، لا سيما حين ينادي على زهرة الأجراس التي لعلّها تساعده في تحقيق هدفه المنشود، فلقد ساهمت التكرارات الواردة في القصيدة في إحداث حركة إيقاعية محسوسة سمعا، وملأت فضاء الخطاب الشعري، فأمتعت البصر بزخرفة هندسية منمقة.

لقد استخدم الشاعر ظاهرة التدوير العروضي، لكن بنسبة ضئيلة قدرت بـ 18,44 %، فهو اكتفى بالتدوير العروضي التفعيلي القائم بين كلّ بيتين خطيين، كالتدوير الحاصل بين البيتين الخطيين الثالث والرابع، إذ انتهت التفعيلة الأخيرة من السطر الشعري الثالث في بداية السطر الشعري الرابع، ثم انقطع عن التدوير في البيتين الخطيين الخامس والسادس، فإذا به يفاجئ القارئ بانسياقه وراء دفقته الشعورية التي انطلقت من السطر الشعري السادس واستمر

[1] - المصدر السابق- ص 86.

الشاعر في إفراغ شحنته النفسية التي لم ينته منها إلاّ في السطر الشعري العاشر، وبهذا يكـون الشاعر قد تجاوز التدوير بين أربعة أبيات خطّية رغبة منه في مواصلة سرد الأحداث، ولكي لا ينقطع النفس الذي يبنى عليه الإيقاع، مما يؤدي إلى استمرارية الإيقاع وامتداده فـي القـصيدة كلّها، وبفعل التدوير تخلّص الشاعر من أسر القافية الرتيب.

أما التدوير في البيت الخطّي الواحد والعشرين (21)، فهو تدوير دلالي اقتضاه النـسق النحوي، إذ يقول الشاعر:

يا مرأَةً تَحرقُ ظِل عاشِقٍ كي لاَ يكُون./ قَالَتْ النبوءه

إِن عِشْقَ الإِنْسان فِي أَواخِرِ الأزمان[1]

نلاحظ أن البيت الخطّي لم يكتمل نحويا أو معنى لأن السياق الدلالي لا يزال بحاجة إلى ما يتممه، فلو اكتفى الشاعر بعبارة (قالت النبوءه) فإنّها غير تامة نحويا أو معنى، مع العلم بأن الفعل (قال) من الأفعال المتعدية التي تحتاج إلى مفعول، لذا لجأ إلى إتمامها في البيت الخطّـي الموالي ليشبع رغبته الشعورية، وبهذا يكون التركيب النحوي الذي يقوم عليه المعنى هو الـذي دفع بالإيقاع نحو الاستمرارية والامتداد، ولقد وظّف الشاعر هذا اللون من التدوير بكثـره فـي القصيدة.

إن الأسلوب الغالب على القصيدة هو الأسلوب التقريري، لأن الشاعر في حالـة حـزن شديد نتيجة ما يتعرض له الوطن الحبيب من احتيال وغدر من قبل الخونة الـذين لا يـشعرون بالروح الوطنية، ولعل الأمر الذي زاد من ألمه وحسرته هو شعوره بالغربة، فهو يحس بثقـل المسؤولية على عاتقه لأنّه لا يرضى بالخيانة، فمال إلى التعبير بالجمل الخبرية المناسبة لـسرد الأحداث، لذا اتسم الإيقاع بالسكينة والهدوء والثبات، بيد أنّه أخذ يتصاعد بين الحـين والآخـر حينما انزاح إلـى الـتعبير بالأسلوب الإنشائي الـذي ينـشد مـن خلالـه إثـارة الانتبـاه والـتغيير، والاستفهام عن السبيل الذي يقود إلى الحرية، إذ يقول:

فَأي مجرى يا ضِفَافَ الزوبعه

وَأي مجرى يسأَلُك الْجنُون ؟![2].

[1] - المصدر السابق- ص 87.

[2] - المصدر نفسه- ص 92.

لقد أرفق هذان الأسلوبان الاستفهاميان بنغمة نبرية متصاعدة نابعة مـن أداة الاسـتفهام (أي) التي أراد بها التأكد من الطريق المؤدي إلى التّحرر والانتصار، فانتقل الإيقاع من الثبات والسكينة إلى الانفعال والنشاط المستمر.

يبدو أن الشاعر استأثر التعبير بالجملة الاسمية الملائمة لحالـة الجمـود والاسـتقرار والسكينة التي يحياها الشاعر أثناء عملية سرد الأحداث، غير أنّه سرعان مـا ينفعـل ويـشتد غضبه، فيلجأ إلى التعبير بالجملة الفعلية، سيما التي تبتدئ بالفعل المضارع الذي يومئ بالتفاؤل والأمل والاستمرارية في الـمواجهة مثـل: (يـمنح، يـسكن، تـدخلي، تـشابكي، تقـاتلي، تساقطي، تسوق، تعرب، تعدو، أصيح، تفترس، يمشي، يمضي، يسدل، يسرج...إلخ)، فقد أثرت هذه الأفعال القصيدة بحركة إيقاعية نشيطة تتميز بالاستمرارية.

إن أول ما يشد القارئ ويثيره خاصة من الناحية البصرية في قصيدة «الحلزون» فضلا عن تشكيلها الإيقاعي، هو شكلها الطباعي وكيفية كتابتها وتوزيعها على الصفحات، ويختلـف هـذا طبعا باختلاف عدد الطبعات، أما الطبعة التي اعتمدناها في دراستنا، فقد وزع فيهـا الخطـاب الشعري على الصفحات بصورة مغايرة تماما لما ألفناه وعهدناه، فالقصيدة تتـألف مـن مائـة وثلاث أبيات خطّية، التي وزعت على خمسة عشر صفحة، وتختلف كلّ صفحة عن غيرها في توزيع عدد الأبيات الخطّية، إذ نجد في بعض الصفحات سطرين أو ثلاثة أسطر شعرية فقـط، في حين تجاوزت بعض الصفحات الأخرى ثلاثة عشر سطرا شعريا، مما يوحي بـأن هنـاك صراعا بين البياض (الفراغ) والسواد (الكتابة)، ولم يترك هذا البياض اعتباطا، إنّما للدلالة على الوقف والاستراحة التي تفرض على القارئ أثناء عملية التلفظ بالخطاب الشعري، «لأن الفراغ هو رمز خطّي للوقف أو الصمت»[1]، بل إن للبياض دلالة لا يمكن للسواد أن يكشف عنها، فقـد تكون دلالته أكثر تعبيرا من السواد المتلفظ أو المنطوق، ولقد امتد هذا الصراع حتـى داخـل الصفحة، أي في كيفية الكتابة التي اعتمدها الشاعر، مثلما في الموقف الشعري التالي:

- وضِحكَةَ الأمانِي تَوبةَ الْقِفَار

هاَ هو ها

يحلُم بِالجنَاح

---

[1] - جون كوهن- النظرية الشعرية- ص 77.

يقيم عرسه على سرادِقِ الرّياح[1]

وفي ظلّ هذا الصراع بين البياض والسواد يتولّد الإيقاع ويتنامى ويمتـد علـى طـول الخطاب الشعري بصورة تثير بصر المتلقي وتدهشه من خلال تلك الزخرفـة الهندسـية التـي يبدعها.

أما علامات الترقيم المنتشرة في فضاء الخطاب الشعري، كالفاصلة (،) التـي «تفـصل بين مجموعتين لا يمكن لكلّ منهما أن توجد مستقلة»[2]، فهي تتيح للقارئ مجالا لأخذ متنفسا لكي يواصل القراءة بنفس متجدد، والنقطة (.) التي «تشير إلى نهاية الجمل»[3]، فهي تعبر عن وقـف نغمي، والماطة (_) التي تحيل على إنطلاق الكلام من جديد، ونقطتـا التواصـل (..) اللتـان توحيان باستمرارية الحديث، فهما عبارة عن فجوة إيقاعية يحدثها الشاعر لكي يصمت القـارئ لبرهة حتى يسترجع أنفاسه من جديد، بل لهما دلالة لا يؤديها عنهما الـصوت، والنقطتـان (:) الدالتان على أن هناك قول بعدهما وعلامة الفصل بين عبارتين تـامتين (/)، وكـذلك علامـة التعجب (!) التي لها عدة دلالات كالدهشة أو عدم التصديق، وعلامة الاستفهام (؟) التي تحيـل على تساؤل يتطلب الإجابة، وتصاحب هاتان العلامتان نغمة إيقاعية صاعدة، فجـلّ علامـات الترقيم التي احتوتها القصيدة لها دلالتها الخاصة، فهي تجسد الحالة الانفعاليـة التـي يعانيهـا الشاعر، وتعمل على تحقيق تماسك أيقونة الخطاب الشعري، وتساعد القارئ في عملية التأويل، كما أنّها تشكّل رموزا تنغيمية موسيقية تضعف من جمالية الخطاب الـشعري، فهـي لا تبـرز زخرفته الشكلية التي تعمل على إثارة بصر المتلقي وإمتاعه فحسب، بل تبدع تنغيما إيقاعيا يزيد من حيوية الصورة الفنّية للقصيدة باستخدام أدوات الربط كحروف العطف، لا سيما حرف الواو الذي يوحي باستمرارية الأحداث وتواصلها، وبالتالي امتداد الإيقاع الشعري وحيويته.

أما الترصيع الوارد في البيت الخطي الثامن بشكل أفقي، والذي هـو فـي ذات الوقـت سجع، إذ تماثلت الكلمات الثلاثة في حرف اللين الياء (تشابكي..تقاتلي..تساقطي) فقـد أضـفى على القصيدة رونقا منحها لونا من الجرس النغمي والانسجام الذي جعل الحركة الإيقاعية تتجدد وتتمدد.

---

1 - عمر أزراج- الجميلة تقتل الوحش- ص90.
2 - جون كوهن – النظرية الشعرية- ص 79.
3 - المرجع نفسه- ص ن.

وإن الجناس الناقص الوارد في القصيدة والمتمثل في اللفظتين (يبتعد، يرتعد) خدم المعنى وزاد من قوته، ويسمى هذا اللون من التجنيس مضارعاً، إذ حصل الاختلاف بين الحرفين الباء والراء، ومخارج هذين الصوتين متقاربة، فالباء من الأصوات الشفوية والراء من الأصوات اللثوية، ولقد أحدث هذا التقارب ترديدا صوتيا ساهم في إثراء الحركة الإيقاعية للخطاب الشعري وجعل نغماتها الموسيقية أكثر فاعلية.

أما من الناحية اللغوية فنجد القصيدة غارقة في الغرابة اللغوية، إذ راح الشاعر يبني أفكار سطوره الشعورية وفق تفكيرية تمعينية معقّدة وغامضة لا يمكن أن تخضع للمنطق أو العقل، حيث أنّنا لا نصادف بيتا خطّيا خاليا من الغموض وغرابة في الصورة الشعرية لا يربط بينها أي رابط واقعي، إنّما يربط بينها رابط شعوري محض وتلك خاصية قارة في الشعر الحديث (الحر)، فهو لا يسمي الأشياء إنّما يشير إليها فعلى الرغم من إنتماء "عمر أزراج" إلى المشروع التحديثي العربي وتشربه لأفكاره خاصة أفكار "أدونيس"، إلاّ أنّه تمكّن من إبداع تجارب شعرية ذات طابع خاص به، وقصيدة «الحلزون» التي بين أيدينا دليل واضح على ذلك، فقد بنى أدواتها اللغوية والإيقاعية عن قناعة فنّية، ولعلّ الأمر الذي زاد من غرابته اللغوية إحساسه بهموم الاغتراب وتأثره بالواقع المزري الذي آلت إليه الجزائر في مرحلة السبعينيات جراء الخداع والاضطهاد من قبل الخونة، فأدت تلك الغرابة اللغوية إلى إبتداع بلاغة إيقاعية في الخطاب الشعري زادت معناه قوة ورصانة ونماء، وبالتالي فإن قصيدة «الحلزون» تشكّل لحمة فنّية متكاملة، وهذا ما أكّده "خلدون الشمعة" حين قال: «إنّها طاقة شعرية طازجة، ومن خلالها أحس بأن الشعر الجديد بدأ يخرج من تقليديته الجديدة»[1].

بدا لنا من خلال دراستنا التحليلية التي اقتصرت على نموذجين: قصيدة «طريقي» "لأبي القاسم سعد الله" و قصيدة «الحلزون» "لعمر أزراج" أن تجربة "أزراج" الإيقاعية مغايرة تماما لتجربة "سعد الله" الرائدة، وإن كان "سعد الله" يمثّل مقروئية ثابتة في شعرية "أزراج" باعتباره رائداً تتلمذ عليه، بيد أن "أزراج" كان أكثر تمثّلا لتقنيات القصيدة الحديثة (الحرة)، خاصة من الناحية الإيقاعية فإذا كان "سعد الله" قد اكتفى بالسير وفق نظام من الإيقاعات والتفعيلات المحددة مسبقا، فإن أزراج" عمل جاهدا على استخدام معظم العناصر البانية للإيقاع

[1] - ينظر: واجهة كتاب الجميلة تقتل الوحش لعمر أزراج.

الشعري، كالتدوير الذي بفضله مزج بين ثلاثة أوزان شعرية وبه أيضا حطّم قيد القافية، والتكرار الذي ملأ به فضاء الخطاب الشعري، وجعل إيقاعه أكثر امتداداً واستمرارية وأكسبه رنينا تنغيميا كان له دور في إثارة سمع المتلقي وبصره على السواء، زد على ذلك تلك الغرابة اللغوية التي أضفت على الخطاب الشعري بلاغة إيقاعية، وقد يرجع هذا التفاوت بين التجربتين إلى الظروف التي أحاطت بكلّ واحدة منهما، فتجربة "سعد الله" كانت معاصرة للثورة التحريرية، كما أنّها كانت أول محاولة لكتابة القصيدة الحرة في الجزائر، أما تجربة "أزراج" فقد كانت معاصرة للتغيرات التي شهدتها الجزائر في فترة السبعينيات على الصعيد السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي، وكان لكلّ هذه التحولات أثر في تجربته، كما أن الشعراء في هذه الفترة كانوا أكثر وعيا بمتطلبات القصيدة الحديثة (الحرة)، لذا كانت قصيدة «الحلزون» أكثر ملاءمة لمقروئية العصر، فهي تمثّل أنموذجا حيا عن تطور الخطاب الشعري الحديث (الحر) في الجزائر.

خـاتمة:

حسب هذه الدراسة أنّها سعت إلى معالجة موضوع التجربـة الإيقاعيـة فـي الـشعر الجزائري الحديث، فاجتهدت واستثمرت المقولات التي سبقتها تارة وطبقت تارة أخرى، حيـث اقتضت تتبع إرهاصات الخطاب الشعري الجزائري الحديث المتمرد والثائر على قوالب الشعر التقليدية والتطّرق إلى أهم الموضوعات التي عالجها، وترصد أبرز الظواهر الفنّية التي تميـز بها، ومن ثم عملت على تأصيل ماهية مصطلح الإيقاع عند العرب القدامى والمحـدثين وعنـد الغربيين ومدى الاتفاق والاختلاف بينهم، ثم نوهت بالمستويات البانية للإيقاع الشعري وبينـت أثرها في إثراء إيقاع الخطاب الشعري وإنمائه، ومن ثم قامت بدراسة فنّيـة إيقاعيـة لـبعض النماذج الشعرية الجزائرية بغية الكشف عن التجارب الإيقاعية التي تضمنتها القصيدة الجزائرية الحديثة (الحرة).

وكان الهدف من هذا كلّه الإلمام بالموضوع وضبط بعض الأمور المتعلقة بالإيقاع مـن خلال إجراءات تطبيقية على الخطاب الشعري الجزائري الحديث (الحر)، فقد انتهـى البحـث بعدها إلى جملة من النتائج نستعرضها وفق ترتيب الفصول:

- كانت الدعوة إلى التجديد في القصيدة الجزائرية والثورة على رواسب الماضي منـذ العقد الثاني من القرن العشرين بريادة "رمضان حمود"، أي قبـل أن يطالـب بـذلك شـعراء المشرق.

- تأثر الشعراء الجزائريون برياح التّغيير والتّجديد التي شهدها الشعر فـي المـشرق العربي.

- كانت النقلة الجذرية التغييرية في الخطاب الشعري الجزائري في العقد الخامس مـن القرن العشرين بريادة "أبي القاسم سعد الله" الذي يعزى له الفضل في نشر أول قـصيدة حـرة الوزن في الجزائر عام 1955م والتي كان عنوانها «طريقي».

- عاصر ظهور حركة الشعر الحر في الجزائر ثورتها التحريريـة ضـد الاحـتلال الفرنسي، فقد كان لها أثر في نتاجات الشعراء الجزائريين ، بل كانت بمثابة المنبع الذي نهلـوا منه مادتهم الشعرية.

- يتمتع الشعراء الجزائريون بروح وطنية وقومية لا مثيل لها، إذ تركوا كماً هائلا مـن النماذج الشعرية التي عبرت عن تلك الروح، كما أنهم عبروا عن تجاربهم العاطفية وإن كـانوا

محافظين في محاولاتهم الأولى، إلاّ أنّهم ومع مرور الوقت خاصة بعـد مرحلـة الـسبعينيات، أصبحوا يطلقون العنان لمشاعرهم ويعبرون عنها بحرية أكبر.

- اكتست القصيدة الجزائرية الحديثة (الحرة) في تجاربها الأولى نفس الطابع الفنّي الذي ميز القصيدة الجديدة في المشرق العربي، بيد أنّها أخذت في إبراز شخصيتها الفنّية الخاصة بها، لا سيما بعد مرحلة الاستقلال، فقد أبدعت نماذج شعرية ناضجة تنافس مثيلتها في الشعر العربي الحديث.

- إن الإيقاع خاصية جوهرية في الخطاب الشعري وليس مجرد تحلية تفرض عليه من الخارج كالوزن، فهو يمثّل موسيقاه الداخلية، في حين يمثل الوزن موسيقاه الخارجية، ويتـدخل في تحديد مفهوم الإيقاع ثلاثة عناصر أساسية هي: التتابع أو التوالي بين الحركات والـسكنات، أو المقاطع الصوتية، ومراعاة التناسب بينها، والمدى الزمني المستغرق، أضف إلى ذلك عنصر المفاجأة، فالإيقاع إذن هو الروح التي تسري في جسد الخطاب الشعري.

- إن الصوت هو الفاعلية التي لها دور فعال في إثراء الإيقاع الشعري وتنميته، خاصة من خلال عناصره (المقطع، النبر، التنغيم)، فهي تشكّل لحمة تكامل الخطاب الـشعري، لأنّهـا بانسجامها وتوافقها تحدث حيوية إيقاعية تجد لنفسها سبيلا إلى نفس المتلقّي فتثير سمعه وتشده.

- ليست القافية مجرد حلية ينمق بها الشاعر قصيدته، إنّما تجيء تبعا للواقـع النفـسي الانفعالي الذي يحياه الشاعر، أي أن وظيفتها لا تتوقف عند مجرد ترديد صوت وإحـداث نغـم موسيقي في نهاية كلّ بيت خطي، بل تعمل على تحقيق وظيفة إبلاغية وبلاغية، فعلى الرغم من محاولة الشعراء المحدثين التخلّص من نظامها، إلاّ أنّهم ظلّوا محافظين عليهـا، لكـن بطـرق تختلف عما كانت عليه من قبل، إذ تعددت أنواعها في الشعر الحر، ولم يعـد الـشاعر ملزمـا بترديد قافية واحدة في القصيدة كلّها، بل أصبح حرا فقد يستعملها وقد لا يستعملها.

- يعتبر التدوير خاصية من خصائص القصيدة الحديثة بل عنصرا من العناصر البانيـة للإيقاع الشعري، باعتباره يساعد الشاعر على مسايرة دفقته الشعورية فلا يتوقـف إلاّ بانتهائـه منها، وباستخدام التدوير يقضي الشاعر على نظام القافية، وبفعل تدوير التفعيلة أيضا، يـتمكّن الشاعر من المزج بين أكثر من وزن شعري في القصيدة الواحدة، مما يؤدي إلى تحقيق التلوين الإيقاعي في القصيدة الحديثة، إذن فباستعمال التدوير يعـوض ضـيق حيـز تـوزين الـشعر الحديث(الحر).

- إن الهدف من توظيف التّكرار في الخطاب الشعري الحديث هو إثراء الفضاء واستغلال المكان، لإبداع حركة إيقاعية متنامية داخل الفضاء الهندسي للخطاب الشعري، فتثير بصر المتلقي وسمعه على السواء، أي أن الغرض من التّكرار لا ينتهي عند مجرد المعاودة والعدد فحسب، بل فيما يضيفه من معنى ويحدثه من إيقاع في فضاء الصفحة.

- إن التوازي ظاهرة هندسية لها أثر فعال في بنائية الإيقاع الشعري، حيث تعمل على تزيين وتحلية فضاء الخطاب الشعري فتمنحه شكلا معمارياً يشد بصر المتلقّي قبل سمعه.

- يعمل التجنيس من خلال التبادل والتناوب بين أصوات الألفاظ المتجانسة على تحقيق فاعلية إيقاعية في القصيدة كلّها.

- يساهم الترصيع في عملية تجميل الخطاب الشعري، فيضفي عليه لونا من الرونق والانسجام، ويمنحه تلوينا نغميا يجعل حركته الإيقاعية أكثر تجددا وتمددا.

- يعد الزحاف عملية إيقاعية أكثر منها عروضية، فهو حرية يتمرد من خلالها الشاعر على القيد، مثلما يغني تجربة الشعر الحر بحركة إيقاعية نشيطة.

- تختلف التجربة الإيقاعية في الشعر الجزائري الحديث (الحر) باختلاف مراحله وتبعا للظروف التي أحاطت به فقد كانت تجاربه الأولى أكثر تحفّظا وتمسكا بالنظام الإيقاعي التقليدي الموروث للشعر العربي ولم تستطع الانفكاك من أسره، فهي لم تتجاوز التّغيير في الشكل، غير أنّه ومع مرور فترة من الزمن خاصة في مرحلة السبعينيات وما بعدها، فقد شهدت تجاربه تغيرات كبيرة، إذ أصبحت أكثر وعيا بفنّيات القصيدة الجديدة، وأكثر تمثّلا لتقنياتها، لا سيما من الجانب الإيقاعي وبهذا ارتقت تجارب الخطاب الشعري الجزائري الحديث (الحر)، وأضحت أكثر ملاءمة لمقروئية العصر.

وإذا كان هناك من قول نشفع به هذا المجهود العلمي المتواضع الذي بذلناه، فإنّنا نسفر عن رغبة جامحة تسكننا، وهي شدة الحرص على مواصلة القراءة والكتابة في دائرة هذه المعارف التي ننوي استكمالها في بحث رسالة دكتوراه لاحقا بإذن الله تعالى.

فهرس المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.

أولا: المصادر

1- أبو العلاء المعري- اللزوميات- تحقيق جماعة من الأخصائيين- ط2 دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 1986 م.

2- أبو الفرج قدامة بن جعفر- نقد الشعر- تحقيق كمال مصطفى- ط3- مكتبة الخانجي للطبع والنشر والتوزيع- القاهرة- 1979.

3- أبو القاسم سعد الله- الزمن الأخضر (ديوان سعد الله)- دط- المؤسسة الوطنيـة للكتـاب- الجزائر 1985م.

4- أبو هلال العسكري- كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر)- تحقيق- د مفيـد قميحـة- دار الكتب العلمية- بيروت- لبنان- 1984.

5- أبو حيان التوحيدي- الإمتاع والمؤانسة- تحقيـق أحمـد أمـين وأحمـد الـزين – دط – منشورات دار المكتبة الحياة- بيروت- لبنان- دت.

6- ابن جنّي (أبو الفتح عثمان) – الخصائص – تحقيق محمد علـي النّجـار- دط- المكتبـة العلمية- دت.

- سر صناعة الإعراب- تحقيق- د/ حسن هنـداوي ط1- دار القلم- دمشق 1985م.

8- ابن طباطبا العلوي- عيار الشعر- تحقيق د/ محمد زغلول سلام – ط3- منشأة المعارف- الإسكندرية – دت.

9- ابن سينا- جوامع علم الموسيقى (الشفاء الرياضيات)- تحقيق زكريا يوسف- ط1- نـشرة وزارة التربية- القاهرة- 1956م.

10- ابن سنان الخفاجي- سر الفصاحة – ط1- دار الكتب العلمية – بيروت- 1982 م.

11- ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن) – العمدة في صناعة الشعر ونقده- تحقيق/ النبوي عبد الواحد شعلان – ط1- مكتبة الخانجي- القاهرة – 2000.

12- الجاحظ (أبو عثمان بن بحر)- البيان والتبيين- دط- دار الفكر للجميع- 1968 م.

13- الزمخشري (أبو القاسم جاد الله محمود بن عمر بن أحمد)- أساس البلاغة- تحقيق محمد باسل عيون السود- ط1- دار الكتب العلمية- 1998.
14- الفرابي- الموسيقى الكبير- تحقيق غطاس عبد الملك خشبة- دط- دار الكتـاب العربـي القاهرة- دت.
15- الخطيب القزويني- الإيضاح في علوم البلاغة- تحقيق غريد الشيخ محمد – إيمان الشيخ محمد- ط1- دار الكتاب العربي- بيروت لبنان- 2004م.
16- الخطيب التبريزي (أبو زكريا يحي بن علي بن محمد بن الحسن الشيباني)- الكافي فـي العروض والقوافي- تعليق إبراهيم شمس الدين- ط1- دار الكتب العلميـة بيـروت لبنـان- 2003 م.
17- حازم القرطاجني (أبو الحسن) – منهاج البلغاء وسراج الأدباء- تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة- دط- دار الكتب الشرقية- دت.
18- يحي العلوي (بن حمزة بن علي بن ابراهيم اليمني)- كتاب الطّراز (المتضمن لأسـرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز) – تحقيق محمد عبد السلام شاهين- ط1- دار الكتب العلميـة- بيروت- لبنان- 1995 م.
19- محمد بن سلاّم الجمحي- طبقات فحول الشعراء- تحقيق أبو فهر محمود محمد شـاكر- دط – دار المدني جدة – دت.
20- عبد الله بن المعتز- كتاب البديع- تعليق إغناطيوس كراتشوفسكي- دط- دار المـسيرة- بيروت 1982 م.
21- عبد القاهر الجرجاني (أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمد) – أسرار البلاغة – تعليق أبو فِهر محمود محمد شاكر- ط1- مطبعة المدني القاهرة- دار المدني- جدة – 1991 م.
22- عمر أزراج- الجميلة تقتل الوحش- دط- الشركة الوطنية للنشر والتوزيـع- الجزائـر- دت.

ثانيا: المراجع العربية

1- أبو القاسم سعد الله- دراسات في الأدب الجزائري الحديث – ط2- دار الآداب 1977 م.

- تجارب في الأدب والرحلة- دط- المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائـر- 1983 م.

3- إبراهيم أنيس- الأصوات اللغوية- دط- مكتبة الأنجلو المصرية – 1999م.

4- أدونيس (أحمد علي سعيد) – الشعرية العربية – ط1- دار الآداب بيروت- 1985م.

– الثابت والمتحـول (صـدمة الحداثـة) – دط- دار العـودة- بيروت- دت.

– كلام البدايات – ط1- دار الآداب 1989 م.

7- أحمد حمدي – قائمة المغضوب عليهم – دط- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائـر- 1980 م.

8- أحمد فوزي الهيب- إيقاع الشعر العربي من الدائرة الى الحـرف (دراسـة فـي فلـسفة العروض) – ط1- دار القلم العربي- دار الرفاعي – 2004 م.

9- إحسان عباس- اتجاهات الشعر العربي المعاصر- ط2- دار الشروق للنـشر والتوزيـع- 1992م.

10- العربي عميش- خصائص الإيقاع الشعري- دط- دار الأديب للنشر والتوزيع- 2005م.

11- جابر أحمد عصفور- مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)- دط- المركـز العربـي للثقافة والعلوم- 1982م.

12- ديوان أحمد الغوالمي- تحقيق د/ عبد الله حمادي- ط2- وزارة الثقافة- مديرية الفنـون والآداب الجزائر- 2005م.

13- حمري بحري- أجراس القرنفل- دط- المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر- 1986م.

14- حسام البهنساوي- الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس اللغوي الحـديث ط1- مكتبة زهراء الشرق- القاهرة- 2005م.

15- حسين أبو النّجا- الإيقاع في الشعر الجزائري – دط- منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين- 2003م.
16- حسني عبد الجليل يوسف- التمثيل الصوتي للمعاني (دراسة نظرية تطبيقية في الشعر الجاهلي)- ط1- الدار الثقافية للنشر- القاهرة- دت.
17- حسن فتح الباب- شعر الشباب في الجزائر بين الواقع والآفاق- دط- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر- 1987م.
18- كمال أبو ديب- في البنية الإيقاعية للشعر العربي نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن- ط2- دار العلم للملايين- بيروت- لبنان 1981م.
19- كمال بشر- علم الأصوات- دط- دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة- 2000م.
- فن الكلام- دط- دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة- 2003م.
21- محمد الأخضر عبد القادر السائحي- أغنيات أوراسية- دط- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر- دت.
22- محمد الصالح باوية- أغنيات نضالية- دط- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر- دت.
23- محمد بلقاسم خمار- إرهاصات سرابية من زمن الاحتراق- المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر- 1986م.
- الحرف والضوء- دط- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر 1979م.
- ديوان أوراق- ط2- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر- 1982م.
26- محمد حماسة عبد اللطيف- الجملة في الشعر العربي- دط- دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة- 2006م.
27- محمد مصايف- فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث- ط2- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر- 1981م.

28- محمد ناصر- الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنّيـة- 1925- 1975- ط1- دار الغرب الإسلامي- 1985.

- رمضان حمود حياته وآثاره- ط2- المؤسـسة الوطنيـة للكتـاب الجزائـري- 1985م.

30- محمد عبد الحميد- في إيقاع شعرنا العربي وبيئته- ط1- دار الوفـاء لـدنيا الطباعـة والنشر- 2005 م.

31- محمد عوني عبد الرءوف- القافية والأصوات اللغويـة- ط2- مكتبـة دار المعرفـة- 2006م.

32- محمد فتوح أحمد- الحداثة الشعرية (الأصول والتجليات)- دط- دار غريـب للطباعـة والنشر والتوزيع- القاهرة- 2006م.

33- محمد غنيمي هلال- النقد الأدبي الحديث- ط1- دار العودة- 1982م

34- محمود عسران- البنية الإيقاعية في شعر شوقي- ط1- مكتبة بستان المعرفة- 2006م.

35- مفدي زكريا- اللهب المقدس- ط3- موفم للنشر- 2000م.

36- مصطفى حركات- نظرية الوزن (الـشعر العربـي وعروضـه)- دط- دار الآفـاق- 2005م.

37- مصطفى محمد الغماري- بوح في موسم الأسرار- دط- لافوميك- 1985م.

- مقاطع من ديوان الرفض- دط- المؤسـسة الوطنيـة للكتـاب الجزائر- 1989م.

- قراءة في آية السيف- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر- 1983م.

40- نازك الملائكة- قضايا الشعر المعاصر- دط- منشورات دار الآداب – بيروت 1962م.

41- ساندي سالم أبو سيف- قضايا النقد والحداثة (دراسة في التجربة النقديـة لمجلـة شـعر اللبنانية)- ط1- المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت- 2005م.

42- سيد البحراوي- العروض وإيقاع الشعر العربي- دط- الهيئة المصرية العامة للكتـاب- 1993م.

43- سليمان جوادي- يوميات متسكع محظوظ- دط- الشركة الوطنيـة للنـشر والتوزيـع- الجزائر 1981م.
44- عبد الله ركيبي- الشعر في زمن الحريـة (دراسـات أدبيـة ونقديـة) – دط- ديـوان المطبوعات الجامعية- 1994م.
- قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر- ط3- الدار العربية للكتـاب- ليبيا – تونس- 1977م.
46- عبد الملك مرتاض- ألف- ياء (تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد آل خليفة) – دط- دار غريب للنشر والتوزيع- 2004م.
47- عبد العالي رزاقي- أطفال بورسعيد يهاجرون إلى أول ماي- تقديم د/ غـالي شـكري- دط- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر- 1983م.
48- عبد العزيز عتيق- علم البديع- ط1- دار الآفاق العربية- القاهرة- 2000م.
49- عبد القادر رابحي- النّص والتقعيد (دراسـة فـي البنيـة الـشكلية للـشعر الجزائـري المعاصر)- دط- دار الغرب للنشر والتوزيع- وهران- دت.
50- عبد الرحمن تبرماسين- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر- ط1- دار الفجر للنشر والتوزيع- القاهرة- 2003م.
- العروض وإيقاع الشعر العربي- ط1- دار الفجر للنشر والتوزيـع- القاهرة- 2003م.
52- عز الدين إسماعيل- الأسس الجمالية في النقد العربي- دط- دار الفكر العربي القـاهرة- 1992م.
- الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنّية والمعنويـة)- ط3- دار العودة ودار الثقافة- بيروت – 1981م.
- التفسير النفسي للأدب- دط- دار غريب للطباعة – القاهرة- دت.
55- عزت محمد جاد- نظرية المصطلح النقدي- دط(- الهيئة المـصرية العامـة للكتـاب- 2002م.

56- عياش يحياوي- عاشق الأرض والسنبلة- دط- المؤسسة الوطنية للكتـاب- الجزائـر- 1986م.

57- علاوي الهاشمي- فلسفة الإيقاع في الشعر العربي – ط1- المؤسسة العربيـة للدراسـات والنشر- 2006م.

58- علي يونس- أوزان الشعر وقوافيه (مدخل ميسر لتذوقها ودراستها)- دط- مكتبة الآداب القاهرة 2000 م.

- النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد- دط- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1985م.

60- عمار بو الدهان- معزوفة الظمأ- دط- الشركة الوطنية للنـشر والتوزيـع- الجزائـر- 1982م.

61- عمر بن قينة- في الأدب الجزائري الحديث (تاريخا وأنواعا وقـضايا وأعلامـا)- دط- ديوان المطبوعات الجامعية- دت.

62- عمر خليفة بن إدريس- البنية الإيقاعية في شعر البحتـري- ط1- منـشورات جامعـة قاريونس- بنغازي ليبيا- 2003م.

- في العروض والقافية (دراسة حول الـشعر العمـودي وشـعر التفعيلة) ط1- منشورات جامعة قاريونس- بنغازي ليبيا- 2003م.

64- فوزي سعد عيسى- العروض العربي ومحـاولات التطـور والتجديـد فيـه- ط2- دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية- 1990م.

65- صابر عبد الدايم- موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور- ط3- مكتبـة الخـانجي القاهرة- 1993م.

66- صالح خرفي- المدخل في الأدب الجزائري الحـديث- دط- الـشركة الوطنيـة للنـشر والتوزيع- الجزائر- 1983م.

- الشعر الجزائري الحديث- دط- المؤسسة الوطنيـة للكتـاب- الجزائـر- 1984م.

68- صلاح الدين خليل ابن ايبك الصفدي- كتاب جنان الجناس في علـم البـديع – دط- دار المدينة للطباعة والنشر- بيروت- 1299هـ.

69- صلاح يوسف عبد القادر- في العروض والإيقاع الشعري- ط1- شركة الأيام- 1996-1997م.

70- ربيعة جلطي- شجرة الكلام- ط1- منشورات السفير – 1991م.

71- رمضان الصباغ- في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جماليـة)- ط1- دار الوفـاء لدنيا الطباعة والنشر- الإسكندرية- 2002م.

72- شلتاغ عبود شراد- حركة الشعر الحر في الجزائر- دط- المؤسسة الوطنيـة للكتـاب- الجزائر- 1985م.

73- خالدة سعيد- حركية الإبداع (دراسة في الأدب العربـي الحـديث)- ط1- دار العـودة بيروت- 1979.

74- خميس الورتاني- الإيقاع في الشعر العربي الحديث (خليل حاوي نموذجـا)- ط1- دار الحوار- 2005م.

ثالثا: المراجع المترجمة

1- برتيل مالبرج- علم الأصوات – ترجمة عبد الصبور شـاهين- دط- مكتبـة الـشباب- القاهرة- 1985م.

2- - جان ماري جويو- مسائل فلسفة الفن المعاصرة- ط2- دار اليقظـة العربيـة للتـأليف والترجمة والنشر- 1965م.

3- جون كوهن- النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر)- ترجمة د/ أحمـد درويـش- دط- دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة- دت.

4- جمال الدين بن الشيخ- الشعرية العربية- ترجمة مبارك حنون ومحمـد الـولي ومحمـد أوراغ- ط1- دار توبقال للنشر- 1996م.

5- رنيه ويليك- أوستن وارين- نظرية الأدب- ترجمة محي الدين صبحي- مراجعة د/ حسام الخطيب- دط- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- 1987م.

رابعا: الـ ـمعاجم.

– التراثية.

1- ابن منظور- لسان العرب- ط3- دار صابر- 1994م.

2- الفيروز أبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي)- القاموس المحيط- ط1- دار الكتب العلمية بيروت- لبنان- 1999م.

3- الخليل بن أحمد الفراهيدي- كتاب العين (معجم لغوي)- تحقيق د/ داود سلوم، د/ داود سلمان العنبكي، د/ إنعام داود سلوم- ط1- مكتبة لبنان ناشرون- بيروت لبنان- 2004م.

- الحديثـ ـة:

1- أحمد مطلوب- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها- دط- مكتبة لبنـان ناشـرون- بيروت لبنان- 2000م.

2- مؤنس رشاد الدين- المرام في المعاني والكلام (القاموس الكامل)- ط1- دار الراتـب الجامعية- بيروت- لبنان- 2000م.

3- عبد الملك مرتاض- معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين- دط- دار هومـة للطباعة والنشر والتوزيع- الجزائر- 2007م.

خامسا: المراجع الأجنبية.

1- André Martinet- Syntaxe générale- Armand Colin paris- 1985.

2- Le Petit la rousse illustré – la rousse- Paris – 2006.

سادسا: الدوريات.

1- مجلة أدبية ثقافية- السنة الثالثة عشر – عدد 58- تصدرها وزارة الثقافة- أوت/ سـبتمبر 1983- محمد سعيدي- الابن الذي جمع شتات الذاكرة.

2- مجلة القلم- العدد الثالث- ديوان المطبوعات الجامعية المطبعة الجهوية وهران- 2006- سعاد بسناسي- التنغيم صوت ودلالة.

3- مجلة فصول (النقد الأدبي تراثنا النقدي)- ج2- المجلد السادس- الـعدد الثاني- تـصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب- يناير/ فبراير/ مارس 1986- سعد مصلوح- في مـسألة البديل لعروض الخليل: دفاع عن فايل.

فهرس الموضوعات

إهداء

مقدمة...أ- ج

تمهيد...1- 4

الفصل الأول: واقع الشعر الحديث في الجزائر...7- 46

1- بداية الشعر الحديث في الجزائر (الحر) وظروفه.......................................8- 17

2- مضامين الشعر الجزائري الحديث(الحر)...17- 30

3- الخصائص الفنية...30- 46

الفصل الثاني: مستويات الإيقاع الشعري..49- 99

1- **ماهية الإيقاع**:...50- 60

أ- عند العرب القدامى...50- 53

ب- عند العرب المحدثين...53- 57

ج- عند الغربيين..57- 60

2- **مستويات الإيقاع**: 61- 99

أ- مستوى الصوت..61- 68

ب- مستوى القافية..69- 77

ج- مستوى التدوير...77- 82

د- مستوى التكرار...82- 89

هـ- مستوى التوازي..89- 92

و- مستوى التجنيس..92- 96

ز- مستوى الترصيع..96- 99

الفصل الثالث: دراسة فنّية إيقاعية لنماذج شعرية 102- 143

1- النموذج الأول: قصيدة «طريقي» "لأبي القاسم سعد الله"...................................111- 124

2- النموذج الثاني: قصيدة «الحلزون» لـ "عمر أزراج"....................................124- 143

خاتمة...144- 146

فهارس...147- 156

فهرس المصادر والمراجع...148- 156

فهرس الموضوعات.